

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**KRESBY BAROKNÍCH SOCHAŘŮ
V ČESKÝCH ZEMÍCH**

magisterská diplomová práce

Bc. Alena Bohdalková

doc. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2017

Místopřísežně prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou prací s názvem „Kresby barokních sochařů v českých zemích“, v celkovém počtu 247 849 znaků včetně mezer, vypracovala samostatně s využitím uvedené literatury.

V Olomouci dne 1. 5. 2017

Podpis:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své diplomové práce doc. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D. za zprostředkování tématu k bádání, odborné vedení a cenné rady. Mé poděkování rovněž patří zaměstnancům archivů, galerií a muzeí, kteří mi byli nápomocni při zpřístupnění kreseb, tolik důležitých pro realizování této práce. Jmenovitě děkuji zejména PhDr. Heleně Klímové, z Národního archivu v Praze. Dále PhDr. Karlu Podolskému z Vlastivědného muzea v Olomouci, za zpřístupnění vzácné Knihy olomouckých střelců a Mgr. Zdeňkovi Sedláčkovi ze Sbírký kresby a grafiky Moravské galerie v Brně za vstřícný postoj k mým opakovaným návštěvám. Opomenout nelze ani Dr. Marca Andrew Hurttiga z Museum der bildenden Künste Leipzig, který mi, alespoň zprostředkovaně, zpřístupnil rozsáhlou kreslířskou tvorbu Gianlorenza Berniniho uchovávanou v Lipsku. Velká vděčnost patří mým rodičům za jejich silnou podporu po celou dobu trvání mého studia a mému příteli Petrovi za jeho nesmírnou trpělivost a láskyplnou péči.

Obsah

1. Úvod. Sochařské kresby	5
2. Stav bádání	6
3. Historie přípravných prací v tvorbě sochaře, vzestup kreslířského umění.....	10
4. Sochařské kresby v českých zemích v 17. a 18. století	34
5. Kresby sochařů a sochařům. Interdisciplinární spolupráce v umělecké tvorbě	57
6. Katalog vybraných kreseb	68
7. Závěr.....	97
8. Seznam použitých zkratek	99
9. Seznam obrazové přílohy	100
10. Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů.....	121
11. Obrazová příloha	130
12. Anotace.....	198

1. Úvod. Sochařské kresby

Využívání sochařských kreseb jako významného výtvarného média lze ve větší míře vysledovat od 15. století. Dominantní úlohu tehdy hrála oblast Itálie, kde se kresba začala záhy využívat během přípravného procesu při vytváření děl. Nejednalo se však o trend, který v tomto období vznikl bez jakékoli předešlé tradice. Jak budeme svědky, kresby tvořily, byť často v omezené podobě, součást umělecké tvorby již od nejstarších dob.

Cíl této práce spočívá především v postihnutí existence sochařských kreseb na příkladech evropské produkce s důrazem na české země. V prvotním přehledu řazeném teritoriálně a chronologicky soustředíme svou pozornost na jednotlivé epochy, v nichž kresby vznikaly. Největší prostor v rámci evropského přehledu věnujeme Itálii, kde kresby našly své kořeny co do pojetí autonomního uměleckého díla, a v jejichž případech se kvalita udržela po dlouhou dobu na mimořádně vysoké úrovni. Svůj zájem věnujeme konkrétním osobnostem, u kterých si na vybraných ukázkách nastíníme pestrost možných přístupů. Epizodně pohlédneme i na oblast Záalpi, která svým dochovaným fondem dokáže, že využití kresebných záznamů nepředstavuje doménu jen Itálie.

V druhé části diplomové práce se plně zaměříme na dochovaný soubor památek na území dnešní České republiky. Nahlédneme na praxi a schopnosti sochařů, působících zde v 17. a 18. století, jejich výtvořiny se dodnes v drtivé většině nacházejí v domácích sbírkách. Opomenuty nezůstanou ani kresby umělců jiného než sochařského zaměření. V dějinách umění nejsou ojedinělé četné spolupráce sochařů s malíři a architekty, kteří dodávali návrhy pro vytvoření sochařských děl. Závěrečnou kapitolu tvoří výběr několika ukázek. Jejich zařazením do katalogu se pokusíme nastínit rozmanitost provedení i specifika, s jakými musíme počítat u každého individuálního umělce. Nelze nezmínit vztah k jiným uměleckým dílům nebo samotným realizacím, ke kterým listy bezprostředně náležejí.

Následující text si obecně klade za cíl uvést čtenáře do nesmírně rozsáhlé problematiky přípravného procesu barokní sochařské tvorby s kladeným důrazem na vybrané kresebné památky.

2. Stav bádání

Novodobá cizojazyčná literatura, zpracovávající téma evropské barokní kresby, se vyznačuje zájmem o různé aspekty kreslířského umění. Její šíře je proto nesmírně obsáhlá a výčet jednotlivých publikací vyčerpávající. Lze říci, že se nejčastěji setkáváme s výstavními katalogy, věnujícími se omezenému výběru ukázek. Výjimkou nejsou úzce zaměřené studie, které běžně slouží k uvedení nedávno nalezených památek a objevených dosud netušených vztahů. Vzhledem k hlavní náplni této práce se nyní z praktických důvodů uchýlím jen k výběrovému výčtu česky psané literatury, spolu s nastíněním literatury bezprostředně se týkající českého prostředí.¹

Z tvorby autorů, zabývajících se tematikou kreseb zahraniční provenience, ať již italské či německé, jmenuji jako jedny z prvních přispěvatele do edice *Mistři světové kresby*, která poprvé detailně seznámila odbornou veřejnost s nejvýznamnějšími představiteli evropské kresby.² Významným moravským badatelem se zájmem o umělce s původem z oblasti dnešní Itálie se stává Milan Togner. Jeho stěžejním polem působnosti, umění druhé poloviny 17. století, klade důraz zejména na osobu malíře Paola Paganiho.³ K výtvarné produkci německy hovořících zemí se opakovaně vyjádřila Alena Volrábová,⁴ zastávající v současnosti post ředitelky oddělení Staré grafiky a kresby Národní galerie v Praze. Jednu z nejčerstvějších publikací vydal Zdeněk Kazlepka,⁵ který svůj zájem soustředil na italskou kresbu uchovávanou ve sbírkách Moravské galerie v Brně.

Mnohé autory zaujala kresba z pohledu teorie. Zmíníme Petra Wittlicha,⁶ jenž se soustředí na specifické projevy sochařů s důrazem na období přelomu 19. a 20. století. Nicméně na určitých místech se i on zapojuje do diskuze týkající se starších kresebných projevů. Práce Vojtěcha Volavky si daly za úkol zmapovat teorii a především

¹ Jednotlivé cizojazyčné tituly zmiňuji na příslušných místech ve vlastním textu.

² Jaromír Pečírka, *Leonardo. Michelangelo. Kresby*, Praha 1957 – Jiří Siblík, *Raffael. Kresby*, Praha 1974. – Pavel Preiss, *Michelangelo. Kresby*, Praha 1975.

³ Milan Togner, *Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství olomouckého* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1996. – Idem, *Paolo Pagani: kresby/drawings*, Olomouc 1997. – Idem, *Italská kresba 17. století. Sbíрка Antonína Martina Lublinského ve Vědecké knihovně v Olomouci* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2005.

⁴ Alena Volrábová, *Německá kresba 15. – 16. století: Kresby autorů německy mluvících zemí z muzejních sbírek České republiky* (kat. výst.), Národní galerie Praha 2003

⁵ Zdeněk Kazlepka, *Italian Drawing of the Renaissance and Baroque. A complete catalogue of Italian drawings from the 16th – 18th centuries in the Moravian Gallery in Brno* (kat. výst.), Moravská galerie Brno 2015.

⁶ Petr Wittlich, *Sochařova kresba a představa, Umění VII*, 1959, s. 140–147.

technologii sochařství.⁷ Volavka na více místech zajímavým způsobem zmiňuje kresbu, coby významného činitele v rámci sochařské dílny od starověku až po novověké sochařství. Jednotlivé kapitoly monitorují proměny funkce kresebných záznamů na konkrétních příkladech. O počátcích lineárního projevu nás informuje dvojice statí Luboše Hlaváčka, jenž pojem kresba pojal v obecnějším slova smyslu.⁸ Ač se ve své podstatě netýkají pouze sochařství, seznamují nás zajímavým způsobem s možností nahlížení na toto specifické umělecké vyjadřování.

Samotné kreslířské tvorbě na území dnešní České republiky se věnovala již řada badatelů. Nicméně u převážné části z nich je důraz kladen na výtvary malířů nežli sochařů. Další naopak pojednávají své statě na základě výběru několika mála děl, které dle jejich názoru dobře vystihují podstatu tématu, jímž se zabývají. Ve formě výběrového katalogu uvedu několik příkladů, jejichž vydání často doprovázelo pořádání výstav. Jednak se jedná o knihu Oldřicha J. Blažička a Pavla Preisse, která se týká pražské dílny Platzerů a zároveň znovuožívuje zájem o kresebné projevy sochařů v českém prostředí.⁹ Následuje katalog Jiřího Kroupy *Rakouská a moravská kresba 18. století*,¹⁰ dále *Barok na Moravě*¹¹ od autorky Vlasty Kratinové a katalog *Rakouská kresba 18. století*¹² sepsaný rovněž Pavlem Preissem o několik let později. Z ruky stejného autora vyšla i kniha *Česká barokní kresba*¹³ významným způsobem shrnující dosavadní Preissovo bádání v této problematice. Množství reprodukováných kreseb, ať již architektonických, malířských, sochařských nebo uměleckořemeslných, nalezneme v rozsáhlé souborné publikaci kolektivu autorů Ivo Krška, Zdeňka Kudělky, Miloš Stehlíka a Josefa Války z roku 1996 zabývající se barokním uměním na území Moravy a Slezska.¹⁴ Obdobným způsobem, avšak s omezenějším teritoriálním prostorem, pracuje publikace Marie Schenkové a Jaromíra Olšovského zachycující oblast

⁷ Vojtěch Volavka, *Jak vzniká socha: technika a tvůrčí proces v průběhu věků*, Praha 1956. – Idem, *O soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství*, Praha 1959.

⁸ Luboš Hlaváček, K počátkům kresby, *Umění XVII*, 1969, s. 247–276. – Idem, Pojem a smysl kresby v jejich začátcích, *Umění XXIII*, 1975, s. 1–25.

⁹ Oldřich J. Blažiček – Pavel Preiss, *Ignác Platzer: skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1980.

¹⁰ Jiří Kroupa, *Rakouská a moravská kresba 18. století*, Brno 1985.

¹¹ Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1986.

¹² Pavel Preiss, *Rakouská kresba 18. století. Vybraná díla z českých a moravských sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.

¹³ Idem, *Česká barokní kresba*, Praha 2006.

¹⁴ Ivo Kršek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.

Slezska.¹⁵ Určité poznatky obsahují i publikace zabývající se mikroregionem v okolí barokní Olomouce.¹⁶

Za těmito výběrovými katalogy následují jednotlivé monografie umělců, kde se ve větší či menší míře vyskytují zmínky o sochařově vztahu ke kreslířským projevům, případně výjimečně nalezneme i konkrétní reprodukce nebo alespoň zmínky o archivních dokladech.¹⁷ Obdobně důležitou skupinu prací představují diplomové práce obsahující běžně dosud neznámé poznatky.

Nejpočetnější skupinu, jež představuje významný zdroj poznání v otázce sochařských kreseb, tvoří odborné články publikované jako součásti různých periodik, sborníků, recenzí katalogů výstav apod.¹⁸ Právě tato skupina textů se na malém prostoru zabývá úzce zaměřenou problematikou, které by jinak, v rámci rozsáhlejší a zároveň tematicky různorodější publikace, nebylo možné věnovat detailnější pozornost. Velice často nás tyto studie seznamují s právě nalezenými kresbami či nově zjištěnými vztahy mezi kresbou, jejím autorem a dobovou produkcí. Zároveň umožňují detailnější zaměření na otázku kreslířského stylu konkrétního umělce. V neposlední řadě přinášejí důležité poznatky o kreslířské tvorbě u umělců, kteří dosud na své knižní zpracování dosud čekají.¹⁹

Díličí bádání představuje studium dílenské praxe barokních umělců, která úzce souvisí s kresebnými záznamy. Tím se opakovaně zabýval Oldřich J. Blažíček.²⁰ Druhým autorem je Tomáš Hladík, který navázal na své dřívější studie první soubornou

¹⁵ Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004.

¹⁶ Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura 1620–1780. 2. Katalog*. Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc. Olomouc 2010. – Idem, *Olomoucké baroko. 3. Historie a kultura*. Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc. Olomouc 2011 (obzvlášť medailony sochařů).

¹⁷ Výběrově například Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů: Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957. – Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986. – Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun: Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986. – Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005.

¹⁸ Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. (kat. výst.), Musée des Beaux-Arts Rennes – Moravská galerie v Brně 2003.

¹⁹ Miloš Stehlík, Sochařské kresby Josefa Winterhaldera st. a Ondřeje Schweigla. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 30–31, 1986–1987, s. 73–76. – Emanuel Poche, Sochařské kresby Platzerů, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci XV*, 1943–1944, s. 231–242. – Pavel Preiss, Návrhy Ignáce Františka Platzerera k náhrobku sv. Norberta na Strahově, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 37–39, 1993–1995, s. 75–83. – Tomáš Valeš, Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaldera st. „trefflich ausgeführt wie Kupferstich“, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars Naturam Adiuvans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 81–93. – Tomáš Valeš, „Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße fertig...“. Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) jako kreslír, dekoratér a architekt, *Opuscula Historiae Artium* F 62, 2013, s. 122–137 a další.

²⁰ Oldřich J. Blažíček, K povahopisu barokové sochařské dílny, *Volné směry XXXVIII*, 1943, s. 157–167. – Idem, Bozzetti I. F. Platzerera ve Vyšším Brodě, in: *Památky. Historie XLIII*, 1948, Praha 1949, s. 87–88. – Idem, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, zejména s. 15–24.

publikací zabývající se čistě problematikou sochařských dílen v středoevropském kontextu.²¹

Nejdůležitějším pramenem poznání vůbec se však stávají samy kresby, které autenticky a bezprostředně tlumočí dobovou praxi i um barokních umělců.

²¹ Tomáš Hladík, Sochařské skici a návrhy v období baroka, in: *Starožitnosti a užité umění: Měsíčník pro sběratele a znalce III*, 1994, s. 14–15. – Idem, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě*, Praha 2016.

3. Historie přípravných prací v tvorbě sochaře, vzestup kreslířského umění

„...jde o pracovní, skrytou úlohu kresby, kterou má v umělcově tvůrčím procesu, kde je jakýmsi mostem mezi představou a dílem.“²²

V průběhu vytváření uměleckého díla odlišujeme několik fází přípravných prací. Ani ti nejlepší sochaři se neodvažovali tvořit přímo v konečném materiálu a ve výsledné podobě. Samotnému vzniku předcházela tvůrčí činnost, při které sochař nejprve vymýšlel koncepci a kompozici budoucí sochy. Terminologie jednotlivých stupňů přípravy v dobové dílně byla málokdy jednotná. Pro kresby ve formě kresebných návrhů se užívalo pojmu *Riss*, *Visierung* nebo *Zeichnung*. Trojrozměrné modely nesly běžně označení *Modell*. Ty se dále dělily na základě stupně dokončení nebo funkce. Sochařské skici zvané *bozzetti* vytvářel mistr dílny. Jedná se o dílo menších rozměrů, na kterém si umělec zachycoval prvotní myšlenky. Práce s hmotou (hlínou, voskem, štukem, lipovým dřevem apod.) je velice zběžná, ve struktuře materiálu zůstávají patrné zásahy po nástrojích i samotných rukou. Více propracované návrhy, ať plastické či kresebné, se označovaly jako *modelletti*, *modelli* a sloužily nejčastěji dílenským pomocníkům, kteří jejich podobu přenášeli do konečného materiálu. Poslední stupeň reprezentují ukázkové modely, které byly oproti *bozzettu* provedeny do velkého detailu a vyznačovaly se velkou pečlivostí v provedení. Jejich primární funkce spočívala při jednání s objednavatelem, jemuž názorně představila budoucí podobu realizace. Tuto skupinu prací opět nalezneme jak v plastické, tak i kresebné podobě.²³ Přípravné skici, modely, *bozzeta* nebo kresby náležely do vybavení každé dílny, kde tvořily skutečný základ pro tamější produkci. Zračí se v nich „*myšlenka vyjádřena nejbezprostředněji a nejednou hned i nejsilněji v neuhlazené podobě tvárné, nestísňené ještě oficiální vážností, obtížemi velké formy, zřetelem materiálu či zásahy zvenčí*“.²⁴ Kresba hraje ve výrobním procesu barokního sochaře významnou roli. Právě „*papír zachycoval jindy citlivě i skutečné hranění tvárných představ, které se vybavovaly často rychleji v čarách měkkého brku než mezi prsty hnětoucími hlínu*“.²⁵

²² Wittlich (pozn. 6), cit. s. 140.

²³ Hladík, Sochařská dílna období baroka (pozn. 21), s. 25.

²⁴ Blažíček, Sochařství baroku (pozn. 20), cit. s. 19.

²⁵ Ibidem, cit. s. 22.

Počátky kresby v uměleckém procesu, jak její funkci chápeme dnes, spatřujeme ve starověku. Přípravné práce nesly nejčastěji podobu modelů, tedy plastických artefaktů, výjimečně dochovaných. Za příklad může sloužit staroegyptské město El Amarna,²⁶ kde archeologové na počátku 20. století našli několik kamenosochařských dílen i s dochovanými inventáři, mezi nimi i několik modelů.²⁷ Základ tvorby starověkých sochařů představoval *kánon*, proporční systém sjednocující tvorbu pod jediným přípustným estetickým vyjadřováním. Sochaři, ale i jiní umělci, neměli ve své tvorbě přílišný prostor pro invence, pro které by využívali přípravných náčrtů. Jednotný kánon určoval formu i styl díla a plastické modely, nejčastěji kamenné či hliněné, sloužily pouze pro lepší přenášení proporcí při tvorbě definitivního díla nebo jako pomůcka při školení nových umělců.²⁸ Určitou zvláštnost v tomto ohledu mohou reprezentovat nalezené listy uložené v současnosti v Berlíně.²⁹ Pozůstatek tvorby umělce z 1. století př. n. l. obsahuje jedenáct kreseb představujících lidské a zvířecí postavy, provedené v několika odlišně barevných inkoustech.³⁰ Zajímavá přítomnost čtvercové sítě v pozadí dokládá význam kreseb pro vznik uměleckého díla. Důležité povšimnutí vyjadřuje Hlaváček, jehož studie se těmito papyry v krátkosti zabývá, když uvádí, že *„jen motiv supa vyznačeného zezadu nasvědčuje tomu, že náčrty provedl bezpochyby sochař, který si tu zaznamenával vhodné náměty pro svou další práci“*. Hlaváček tomuto souboru kreseb dále připisuje charakter prvního *„zachovalého dílenského vzorníku“*.³¹ Další z papyrů datovaný do 4. – 6. století³² obsahuje náčrty vzorů užívaných při výrobě textilií. Hlaváček jej považuje za *„zbytek dílenského vzorníku, jaký musíme předpokládat už v nejstarších dobách, neboť právě on byl základem řemeslné výuky i zárukou slohové kontinuity jako prostředek předávání nabytých zkušeností“*.³³ Osobně se domnívám, že přikládání velkého významu kreslenému projevu zmíněné doby se dnes může v mnoha ohledech jevit jako přeceňování situace a je třeba být při hodnocení obezřetní. Značná náchylnost použitého materiálu k působení času zapříčinila nízký počet dochovaných památek, na kterých lze

²⁶Významné archeologické naleziště se nachází ve středním Egyptě. Za panování faraóna Amenhotepa IV., známého jako Achnaton (žil asi 1379–1361 př. n. l.), představovalo zdejší město centrum říše.

²⁷Volavka, O soše (pozn. 7), s. 39.

²⁸Ibidem, s. 41.

²⁹Staatliche Museen, Papyrussammlung, Berlin, inv. č. P. 13558.

³⁰Hlaváček, K počátkům kresby (pozn. 8), s. 247.

³¹Ibidem, s. 248.

³²Staatliche Museen, Papyrussammlung, Berlin, inv. č. P. 13275, 9922–26.

³³Hlaváček, K počátkům kresby (pozn. 8), s. 248.

tuto situaci objektivně soudit.³⁴

Starověké Řecko ve svých počátcích navázalo na egyptské umění. V archaickém období se následovaly egyptské vzory, sochy svou strnulostí a toporností silně připomínaly monumentální egyptské sochařství. Postupem času došlo ke vzniku vlastního kánonu, jenž spočíval v přísně upravených proporcích jednotlivých částí lidského těla. Řekové přinesli ideál krásy lidského těla, který svým půvabem učaroval nejen Římany, nýbrž silně ovlivňoval umělecký vývoj v mnoha dalších uměleckých epochách. Nicméně z této epochy neznáme žádný dochovaný případ, kdy by se nám naskytla možnost seznámit se v rámci sochařství s kresebnými záznamy.

Umělci antického Říma zpočátku postavili svůj výtvarný projev na následování řeckého sochařství. Jedním z důvodů byl i fakt, že většina umělců raného období pocházela z Řecka nebo z oblastí silně ovlivněných řeckou kulturou. Vytváření kopií řeckých soch představovalo po dlouhý čas běžnou uměleckou praxi. V této době se již setkáváme s dokladem existence modelů. Vojtěch Volavka nás informuje o zprávě, kterou zaznamenal Plinius, jenž ve svých spisech seznámil čtenáře s tehdejší zvyklostí oceňovat sochařské modely. Věc se týká tzv. „*proplasmatů*“ – modelů jistého sochaře Arkesilaa, nakupovaných jinými umělci, a to za větší cenu, než kterou by zaplatili za hotové dílo. Jedná se o jednu z prvních zpráv týkajících se sběratelství těchto uměleckých produktů, fenomén nám poprvé známý až z doby renesance.³⁵

V raném středověku se proměnil styl i postavení umělce. Sochař působil jako kameník-řemeslník, netvořil jako samostatná osobnost, ale jako člen větší skupiny jedinců sjednocených ve stavební huti. Jedná se o specifický druh dílny situované v prostředí klášterů a působící při stavbách katedrál i jiných církevních či světských staveb.³⁶ Vedoucí hutě zastával v první řadě funkci architekta, který navrhoval celkový rozsah budoucí stavby a zároveň určoval i podobu všech kamenosochařských článků.³⁷ Ve středověku se dá obecně mluvit o velice těsném vztahu mezi sochařstvím a architekturou, kdy sochařské dílo tvoří neodmyslitelnou součást výzdoby staveb a váže se k ní i svou podobou. Právě z tohoto důvodu nelze počítat s tvorbou založenou

³⁴Dosud nejúplnější katalog dochovaných vzorníků od konce antiky do poloviny 15. století sestavil holandský historik R. W. Scheller.

³⁵Volavka, O soše (pozn. 7), s. 100–101.

³⁶Ibidem, s. 127–128.

³⁷Architekt, hlava stavební hutě, načrtne kromě rozvrhu samotné stavby i její výzdobu. Z této příčiny musí v konkrétním rysu znázornit hmotu budoucí sochy a její začlenění do architektury. Dle Vojtěcha Volavky se nejedná o hledání definitivní podoby děl, ale o nastínění siluety a jejího vztahu k dalším článkům. Míjí se tím např., zda postava sedí, stojí či se v základních rysech načrtává její kompozice včetně gest apod. – Ibidem, s. 148.

na intuitivním hledání nových forem. Kameník, dlouhou dobu anonymní postava, je odkázán na mechanické kopírování předloh uložených ve vzornících a architektonických rysech, jež patřily do vybavení každé hutě.

Obraťme nyní pozornost na dobovou praxi ve vytváření vzorníků.³⁸ Existence uměleckých alb se předpokládá od 10. století, nejstarší z nich se však z různých důvodů do dnešní doby nedochovaly. Prostřednictvím alb hledal středověký umělec vhodné řešení námětu takovým způsobem, že studoval díla svých předchůdců i současníků. Zprvu neosobní projev založený na uchování řemeslné tradice se dá srovnávat s dobovými receptáři a technologickými příručkami. Jak uvádí Hlaváček, nelze opomenout jejich vliv na formování ikonografie i formy výtvarných děl. Od počátku 15. století se pozvolna mění tematika, sakrální výjevy pozvolna střídají světské náměty. Hlaváček ve své studii udává několik příkladů. Z doby románské se jedná o rukopis *Adémara de Chabannes*³⁹ z 11. století, který obsahuje jedny z nejstarších architektonických rysů. Tři pergamenové listy z klášterní knihovny v Einsiedelu, pocházející z první poloviny 12. století, jsou považovány za dílo neznámého románského umělce, na jehož projevu je patrné silné ovlivnění Byzancí i soudobou italskou tvorbou. Motiv v podobě drapérií navíc odkazuje na studium a inspiraci v pozdně antických sarkofázích.⁴⁰

Za nejznámější památku tohoto druhu považujeme vzorník ze 13. století připisovaný Villardovi da Honnecourt [1].⁴¹ Ten na svých kresbách provedených perem na pergamentu zachytil množství motivů z architektury, malby či sochařství. Ve výjimečných případech lze některé kresby spojit s konkrétní realizací [2].⁴² Naproti tomu mnohé jiné odkazují ke studiu antických děl a rozšiřují rozsah zájmu středověkého umělce. Jak zdůrazňuje Volavka, nejedná se o kresby, které měly přímý vliv na tvorbu sochařských děl. Šlo spíše o určitou pomůcku využívanou v rámci

³⁸Celá problematika týkající se středověkých vzorníků nebo skicářů je velice obsáhlá a zabývá se jí velké množství badatelů. Vzhledem k faktu, že se na tomto místě snažíme podat pouze nástin dobové praxe, omezíme se na několik nejvýznamnějších památek, na kterých se pokusíme demonstrovat důležitost těchto památek ve vztahu ke zvýšení významu umělecké kresby, na což velkou měrou naváže raný novověk.

³⁹Uloženo v Univerzitní knihovně v Leydenu.

⁴⁰Hlaváček, K počátkům kresby (pozn. 8), s. 249–252.

⁴¹Bibliothèque Nationale, Paris, inv. č. MS Fr 19093. Z 60 listů dnes dochováno 33. – Theodore Bowie, *The medieval Sketchbook of Villard da Honnecourt*, New York 2006.

⁴²Jako příklad uvedeme postavu *Církve*, kterou se množství badatelů snažilo ztotožnit s existující skulpturou. Z bádání vyšel názor Hahnlosera, který zmínil skulpturu *Církve a Synagogy* ze štrasburské katedrály. Naproti tomu Volavka spojuje sochu se *sv. Annou* z Bamberku, na čemž dokazuje šíření jednotlivých motivů napříč uměleckými realizacemi. – Volavka, O soše (pozn. 7), s. 151

přípravného procesu.⁴³ Dle Hlaváčka se právě na tomto místě setkáváme s „jedním z mezníků na cestě k autonomii kresebnosti“.⁴⁴ Dále Hlaváček uvádí zajímavý postřeh, že kromě rukopisu samotného Villarda lze spatřovat činnost dalších dvou uměleckých osobností. Tento fakt potvrzuje druhotné užívání skicáře i mladšími generacemi umělců, kteří k dochovaným kresbám přidávali své vlastní. Na základě dobových zvyklostí lze předpokládat, že podobných vzorníků existovalo v průběhu 14. a 15. století velké množství a představovaly výbavu většiny katedrálních hutí.⁴⁵

Jak se projeví zvláště v renesanci a dále v baroku, nelze z tvůrčího procesu na sochařském díle oddělit princip spolupráce mezi jednotlivými uměleckými odvětvími. Navzdory faktu, že tvorba sochařských děl primárně připadá sochařům, nepovažujeme za neobvyklou ani spolupráci sochařů s malíři či architekty.⁴⁶ První bezpečně doložené příklady nalezneme již v italském *trecentu*, kdy malíř Giotto di Bondone (1267–1337) vytvořil kresebné návrhy pro vytvoření soch florentské kampanily. Sochy podle návrhu následně vytesal Andrea Pisano (kolem 1295–1348/9). Další ukázkou podobné spolupráce jsou kresby Agnola Gaddiho (kolem 1350–1396), které v roce 1383 posloužily pro vytvoření soch *Trůnicích Ctností* ve cviklech florentské Loggia dei Lanzi, budované od roku 1376.⁴⁷

Z tvorby umělců, konkrétně sochařů 14. století, se nám na poli kresby do dnešní doby dochovalo velmi málo památek. Nicméně sám Giorgio Vasari (1511–1574) ve svých *Životech* tvrdí, že měl možnost prostudovat a ve své sbírce i vlastnit větší množství kreseb z tohoto období. Konkrétní příklady se naneštěstí nezachovaly. První známé kresby, vztahující se nějakým způsobem k sochařské realizaci, se týkají výzdoby dómu v Orvietu⁴⁸ a jsou datované do doby okolo roku 1310. Stěžejní funkcí zde neslo znázornění architektury, velký prostor byl ovšem věnován i sochařské výzdobě. Za nejstarší kresbu představující samostatnou sochařskou realizaci pokládáme plán k neprovedené kazatelně opět pro Orvieto a časově určený do první poloviny 14. století.⁴⁹

Na počátku 15. století stále pokračuje úloha sochaře coby kameníka, primárně spjatá s architektonickými zakázkami. Důležitý aspekt představuje postupný zánik hutí,

⁴³ Volavka, O soše (pozn. 7), s. 155.

⁴⁴ Hlaváček, K počátkům kresby (pozn. 8), s. 256.

⁴⁵ Ibidem, s. 256–257.

⁴⁶ O tom více ve vztahu k českým zemím v páté kapitole.

⁴⁷ Volavka, O soše (pozn. 7), s. 151.

⁴⁸ Dnes uloženo v Museu Opera del Duomo v Orvietu.

⁴⁹ Volavka, O soše (pozn. 7), s. 183, 185.

kteřé nahradily umělecké cechy s přesně danou organizací a strukturou. Změna náplně práce souvisela s proměňujícím se způsobem výuky. Právě kresba a s ní nově pojatá forma přípravného modelu přináší inovace oproti středověkému přístupu k dílu. Dobová literatura nás zpravuje o tom, že se kresba v sochařské praxi nepokládala zprvu za samozřejmou. Konkrétně Vasari na začátku svých *Životů* ozřejmuje důvod, proč kresbu spojoval spíše s malířstvím. Zmiňuje, že sochaři nejsou natolik zvyklí cvičit se v liniích a ani běžně nekreslí na papír, proto jejich práci spojuje s vytvářením trojrozměrných modelů z hlíny nebo vosku. V této praxi jim však přiznává stejné mistrovství, jako těm, kdo kreslí na papír.⁵⁰

Téměř všichni současní badatelé se shodují, že většina renesančních sochařů kreslila. Kresby se nejčastěji využívaly jako součásti smluv nebo jako nutné podklady pro účast v uměleckých soutěžích.⁵¹ Navzdory tomu v 15. století nevzniká takové množství památek, jakého se staneme svědky o několik desetiletí později. Badatelé opakovaně upozorňují na fakt, že z období závěru 15. století lze velice málo kreseb atribuovat konkrétním sochařům. Daleko více návrhů pocházelo z malířských dílen [6]. Konkrétní příklady známe od Raffaela Santiho (1483–1520)⁵² a dalších. Tato skutečnost zřejmě souvisela s dnes předpokládanou nízkou schopností sochařů uvedeného období kreslit. Od 16. století se setkáváme s postupně narůstajícím počtem dochovaných kreseb. Zároveň se mění dobová mentalita, kresby se začínají vyhledávat a sbírat jako žádané umělecké artefakty, s čímž souvisí jejich lepší ochrana, a tudíž i výsledek v podobě většího množství dochovaných památek.⁵³

První sochaři, kteří ke své práci začínají v hojnější míře využívat kresby, mají společné, že svou uměleckou kariéru začínají v malířské dílně a s tím má souvislost i technika, s jakou nakládali. Na tomto místě můžeme vzpomenout Andrea Verrocchia (1435–1488) [5], z jehož ruky známe větší množství kreseb vytvořených křídou a stříbrnou tužkou, Michelangela (1475–1565), v jehož raném díle nalezneme kresby

⁵⁰Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014, s. 13. – Paradoxem navíc zůstává, že se sám Vasari ve svých *Životech* opakovaně o kresbách sochařů zmiňuje, jak se ještě přesvědčíme.

⁵¹Samotná zvyklost vyhlásování uměleckých soutěží se rovněž poprvé objevuje v renesanci. – Volavka (pozn. 7), s. 190.

⁵²*Náčrt k pomníku*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. č. 1935, kresba perem, inkoustem, křídou na papíře, 198 × 153 mm, datace asi 1508–1509. – Více Siblík (pozn. 2). – Dalším z umělců je například Giulio Romano (1499–1546), z jehož ruky známe *Návrh kardinálova náhrobku*. In: Roseline Bacau – Françoise Viatte, *Italian Renaissance Drawings from the Musée du Louvre, Paris. Roman, Tuscan and Emilian Schools 1500–1575* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art 1974, s. 60–61.

⁵³Cole (pozn. 50), s. 14–15.

vytvořené na základě malířských předloh.⁵⁴ Rovněž okrajově zasáhl do sochařství i žák Verrocchia Leonardo da Vinci (1452–1519), a to svými návrhy k jezdeckým pomníkům. K *monumentu Francesca Sforzy* [7] se dochovalo hned několik kreseb, pocházejících z doby 80. – 90. let 15. století, obsahujících výjevy včetně zakreslené jámy sloužící pro tavení příslušných partií pomníku a lešení pro transport formy apod. Druhým příkladem je zakázka na *monument Giangiacoma Trivulzia* z let 1508–1511 [8].⁵⁵

Postupem času se kresba stala běžnou součástí procesu vytváření sochařských děl a záhy nesla podobný význam jako plastický model. Existují názory, že kresby jako alternativy měly lehce odlišnou funkci než trojrozměrné návrhy. Častěji znázorňovaly funkční a dekorativní objekty, kam spadají plány, návrhy fontán nebo náhrobků. V případě konkrétních soch se lépe uplatňovaly modely z hlíny či vosku, na kterých šlo lépe zachytit prostorové uspořádání. U papíru se oceňovala zejména pohotovost, s jakou mohl umělec zaznamenat své bezprostřední nápady. Tento materiál rovněž umožňoval do záznamu druhotně zasáhnout a ve výsledku kresbu snadno poopravit.⁵⁶ Další nespornou kvalitou představovala možnost vytvoření více variant jedné a téže realizace bez zbytečných nákladů navíc, což se uplatnilo nejvíce při jednání s objednavatelem, jemuž byla jednoduše zprostředkována názorná přehlídka možných verzí. Oceňovala se i lehkost a skladnost tohoto typu výtvarného projevu. Výhoda papíru se projevila i tehdy, když umělec považoval za nutné ke kresbě poznamenat doplňující informace.⁵⁷

Mimo samotné kresby, smlouvy a korespondenci považujeme za další významný zdroj informací dobové spisy umělců a literátů. Giorgio Vasari se ve svých *Životech*⁵⁸ častokrát o kresbě zmiňuje, častěji ji však poznamenává u malířů než u sochařů. Obě profese spojuje zmínka o rané výuce umělců, v rámci níž se jednotlivé osobnosti předurčují pro svou zálibu v kresbě ke svému budoucímu uměleckému zaměření.

„*Disegno*“ představuje pro Vasariho „otce všech tří umění“, jedná se o provedení následující „*invenzione*“ – „matku umění“, první pojetí námětu, jak se nalézá

⁵⁴Cole (pozn. 50), s. 16.

⁵⁵ Větší množství těchto kreseb uloženo ve sbírkách anglického hradu Windsor. – Frank Zöllner – Johannes Nathan, *Leonardo da Vinci 1452–1519. Svazek II.: Kreslířské dílo*, Praha 2011, s. 296–309.

⁵⁶Cole (pozn. 50), s. 17, 23.

⁵⁷ Za nejslavnější příklad se považuje Michelangelova kresba, na které zachytil sám sebe, jak maluje strop *Sixtinské kaple*. Propojil karikaturně vyznívajícím autoportrét s popiskami včetně básně. Nejedná se v žádném případě o ojedinělou záležitost. Častým jevem jsou doplňující přípisky nacházející se například v díle Benvenuta Celliniho či u návrhu na *Pomník Karla V.* od Guglielma della Porty (1500–1577). – Cole (pozn. 50), s. 30, 36.

⁵⁸ *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550 Florencie, 1568 (2. doplněné vydání). – Pro potřeby práce jsem využila české vydání s překladem Jana Vladislava, s úvodem a poznámkovým aparátem od Pavla Preisse. – Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, II*. Praha 1976.

v dokonalé formě v umělcově vědomí.⁵⁹ Samotného Vasariho ke kresbě přivedl sochař Baccio Bandinelli, a podobně jako u většiny tehdejších umělců lze vidět počátky jeho kreslířské tvorby v kopírování antických děl. Ve svém mládí vytvářel rovněž studie rostlin a částí těl.⁶⁰ Pro nás velice zásadní informaci představuje, že sám Vasari byl významným sběratelem kreseb. Se svou sbírkou, kterou po celý svůj život doplňoval, pracoval velice metodicky. *Libro del Disegni* [13], jak se soubor nazývá, není v dnešní době kompletní.⁶¹ I přesto nám zprostředkovává množství důležitých poznatků z období italské renesance a zároveň dokumentuje Vasariho přístup k tomuto druhu výtvarné činnosti. U již vytvořených listů je patrné druhotné upravování jejich formátu a spojování do nových celků, nechybí ani zákrok, kdy takto upravené kresby Vasari sjednocuje vlastnoručním zásahem, anebo záměrně ztemňuje pozadí pro lepší vyniknutí kresby. Zvláštnost představuje dokreslené orámování tvořící určitý druh pasparty, kterým se Vasari snažil vyjádřit dobu, ze které pocházely originální kresby.⁶²

Ve Vasariho literárním díle můžeme nalézt zprávy jak o kresbách dodnes existujících, tak o památkách již zaniklých. Mezi dnes nedochované, avšak z našeho pohledu velice zajímavé, lze zařadit například práce Giotta,⁶³ u kterého se dočteme o jeho činnosti pro florentskou kampanilu.⁶⁴ Vasari přímo zmiňuje, že „*Giotta navrhl veškeré výjevy, které patřily k výzdobě, ..., A je-li pravda, co zapsal Lorenzo Ghiberti – a já to pokládám za naprostou pravdu -, pak Giotto udělal nejen model kampanily, ale také modely soch a reliéfů...*“⁶⁵ I na tomto místě zůstává dominantní pozice modelu, coby zásadní pomůcky při tvorbě soch. Dále Vasari vyzvedá jeho kresby „*jenž jsou ve srovnání s kresbami předchozích mistrů opravdový div*“.⁶⁶ Na závěr Giottova životopisu nás Vasari navíc zpravuje, jakou námahu mu činí kresby získat, kdy jejich sbírání nevyžaduje pouze námahu, ale i značnou sumu peněz.⁶⁷

Ačkoli Vasari nespojoval sochaře s vytvářením kreseb, častěji uvádí některé konkrétní příklady, se kterými se sám setkal. Kupříkladu v životopisu Jacopa della

⁵⁹Vasari, *Životy I* (pozn. 58), s. 46.

⁶⁰K tomu, aby prováděl i anatomické kresby mu chyběla možnost pitvání. – Srov. *Ibidem*, s. 16.

⁶¹Preiss uvádí, že kresby, druhotně svázané, čítaly dohromady asi pět svazků. Fragmenty celé sbírky jsou rozšířeny ve více světových muzeích. Z valné části dnes uloženo v National Gallery of Art ve Washingtonu. – *Ibidem*, s. 33–34.

⁶²*Ibidem*.

⁶³Vasari, *Životy I* (pozn. 58), s. 143, 145.

⁶⁴Na tomto místě je nepřímým doložen zásah umělců do více odvětví výtvarné činnosti, příznačné pro tvorbu renesance i epochy pozdější.

⁶⁵Vasari, *Životy I* (pozn. 58), s. 138–139.

⁶⁶*Ibidem*, s. 143.

⁶⁷*Ibidem*, s. 145.

Quercia (asi 1374–1438) [3] doslova uvádí: „*A třebaže byl pouze sochař, uměl docela slušně kreslit, jak dosvědčuje několik listů s jeho kresbami, jež se nacházejí v mé knize a jež vypadají, jako by vyšly spíš z rukou nějakého miniaturisty než sochaře.*“⁶⁸ Další zmínky o sochařských kresbách nalezneme v líčení o Lucovi della Robbia (asi 1400–1482) věnující se sochařovým začátkům: „*Potom ho dal otec do učení ke zlatníkovi Lionardovi di ser Giovanni, ..., Jakmile se však Luca u něho naučil kreslit a pracovat ve vosku, vzrostla jeho odvaha, ..., celé dny jen tesal a celé noci kreslil.*“⁶⁹ V případě Lorenza Ghibertiho (kolem 1378–1455) se vrací ke svému úvodu, který se týká charakteru přípravných děl v malířské a sochařské práci: „*Ale ani mezitím se Lorenzo nepřestal zabývat kreslením a modelováním z vosku, sádry a podobných věcí, protože dobře věděl, že takové malé modely jsou pro sochaře kreslením a že bez podobných kreseb se nedá nic dovést k dokonalosti.*“⁷⁰ U Filippa Brunelleschiho (1377–1446) lze nalézt informaci o praxi, týkající se záznamů jiných sochařských děl, podobně jak jsme byli svědky u Villarda da Honnecourt: „*...dorazil pěšky až do Cortony. Tam si náhrobek prohlédl, a poněvadž se mu líbil, udělal si podle něho kresbu perem a s tou se vrátil do Florencie*“, a dále se dovídáme, že „*že po návratu do Florencie ukázal Donatovi kresbu, kterou si udělal s velkou trpělivostí podle náhrobku*“.⁷¹ V podobném duchu nalezneme zmínky o kreslířském umění u sochaře Donatella (asi 1386–1466), Andrea del Verrocchia (1436–1488), Leonarda da Vinci a Baccia Bandinelliho (1488 nebo 1493–1560), o němž se zmiňuje ve smyslu, že byl „*tehdy už velmi uznávaný kreslíř*“.⁷²

Naproti tomu se u malíře Piera della Francesca (1415/1420–1492) setkáváme se zajímavou zprávou o jedné z přípravných metod, se níž bychom na první pohled spojili spíše sochaře. Jedná se o vytváření hliněných modelů, na které se následně navlékala různá roucha. Vytvořené modely sloužily pro studium prostorového rozvržení či rozvrstvení draperií.⁷³ Tato praxe se v pramenech objevuje u více malířů, například u Leonarda da Vinci.⁷⁴ Metoda našla své časté využití i později v období baroka. Za neslavnější jméno lze uvést malíře Nicolase Poussina (1594–1665), v českém prostředí Petra Brandla (1668–1735), který měl velice blízký vztah k sochařství. Malíři si tímto způsobem lépe rozvrhovali své budoucí kompozice, trojrozměrné modely

⁶⁸ Vasari, Životy I (pozn. 58), s. 219.

⁶⁹ Dále Vasari obdivuje kvalitu kreseb a pyšně uvádí, že rovněž několik listů vlastní ve své sbírce. – Ibidem, s. 223, 231.

⁷⁰ Ibidem, s. 248.

⁷¹ Ibidem, s. 284–285.

⁷² Vasari, Životy II (pozn. 58), s. 142. – Uvedeno jako součást životopisu Andrea del Sarto (1486–1530).

⁷³ Vasari, Životy I (pozn. 58), s. 337.

⁷⁴ Vasari, Životy II (pozn. 58), s. 16.

prospívaly co nejlepší výstavbě prostorového uspořádání a odhadnutí působení světla.

V případě samotného Michelangela Buonarrotiho, jenž završuje Vasariho *Životy*, se opakovaně setkáváme se zmínkou o kresbách. Kresba hrála důležitou roli v Michelangelově mládí, často se stala součástí vyprávění historiky z umělceho života. Za zajímavou lze považovat zprávu o kopírování starších kreseb: „*Kopíroval také kresby z rukou různých starých mistrů, ale tak věrně, že to nikdo nepoznal; dával jim totiž pomocí kouře nebo různých jiných věcí patinu, takže vypadaly špinavé a staré, a když se pak položily vedle pravých, nebyly k rozeznání.*“⁷⁵ Tato informace ukazuje, že Michelangelo nebyl zručný pouze ve vytváření sochařských děl na antický způsob, považoval se však za skvělého napodobitele starých kreseb. Vasari popisuje důvod tohoto počínání: „*nedělal to pro nic jiného než proto, aby je mohl vrátit na místo původních kreseb*“,⁷⁶ což mimochodem hovoří o velkých Michelangelových schopnostech v médiu kresby, kterou nevyužíval jen v rámci umělecké přípravy. Vasari rovněž uvádí, že Michelangelo kreslil podle malířských děl,⁷⁷ nebo si zaznamenával poznatky provedené během pitev. Blíže nespécifikované kresby či kartóny jsou často zmíněny v textu jako dar, který buď sám Michelangelo daroval jinému umělci, anebo jiné osobnosti.⁷⁸ Za zvláštní lze považovat absenci jakékoli zprávy o roli kresby v přípravě sochařského díla. Mnohokrát zmíněné návrhy a kartóny vždy odkazují k nějakému malířskému dílu. Pokaždé, když Vasari uvádí nějakou událost, kdy Michelangelo nebo jiný sochař pracuje na některé ze soch, zůstává u připomenutí práce s modelem a ne s kresbou. Tato skutečnost zřejmě vychází z Vasariho přesvědčení, že kresba náleží malířství a nikoli sochařství. Poněvadž se Michelangelo považoval za mistra v obojím, nebylo zřejmě zapotřebí jej vyzvedat v rámci sochařské přípravy, se kterou Vasari kresbu spojoval jenom výjimečně.

Kreslířská tvorba Michelangela Buonarrotiho⁷⁹ se navzdory Vasarimu tvrzení stala zcela zásadní a vlivná nejen pro následující generace umělců 16. století,

⁷⁵ Vasari, *Životy II* (pozn. 58), s. 243.

⁷⁶ Ibidem. – V podobném duchu nás rovněž informuje Condivi, který Michelangela představuje jako technicky dokonalého padělatele starších kreseb. Z této činnosti se nám do současnosti nedochoval jediný známý exemplář.

⁷⁷ Například podle Masaccia v Santa Maria del Carmine.

⁷⁸ Vasari, *Životy II* (pozn. 58), s. 326.

⁷⁹ Tématem Michelangelovy tvorby a jeho vztahu ke kresbě se do dnešní doby zabývalo velké množství badatelů. Jelikož se nejedná o stěžejní námět této práce, omezím se pouze na nejdůležitější aspekty celé problematiky. Zároveň uvádím, mimo vlastní životopisy umělce, výběrovou literaturu zabývající se tímto tématem: Luboš Hlaváček, *Nad kresbami Michelangela*, *Umění XII*, 1964, s. 541–574. – Jaromír Pečírka, *Leonardo. Michelangelo. Kresby*, Praha 1957. – Preiss, *Michelangelo* (pozn. 2) – Frank Zöllner – Christof Thoenes – Thomas Pöpper, *Michelangelo 1475–1564. Dílo*, Praha 2008, s. 492–751 a další publikace a dílčí studie.

ale i následujících století. V jeho kresbách lze sledovat postupné formování myšlenky od prvotních pohybových studií až po nalezení konečné podoby. Zároveň, jak bylo nastíněno dříve, jeho *oeuvre* obsahuje kresby rozmanité tematiky postihující několik uměleckých zaměření.

U této mimořádné osobnosti se setkáváme s pozoruhodně roztržitým způsobem nakládání s kresbami. Na jedné straně jsme svědky úzkostlivé starosti o listiny, jimž se má věnovat značná péče v případě převozu a jejich uchovávání. „*Prosím Vás, seberte všechny ty kresby, to jest všechny ty papíry, co jsem složil do toho vaku, jak jsem Vám už řekl, udělejte z toho balíček a pošlete mi ho po některém povozníkovi. Ale hleďte to dobře zabalit kvůli vodě, a dejte pozor, až to budete balit, ať se neztratí ani lísteček.*“⁸⁰ Na druhé straně známe doklady ničení výkresových kartónů a pálení jednotlivých listů proto, aby bylo zabráněno jejich zachování.⁸¹ Po smrti umělce našli pozůstali pouze deset kartónů zaznamenávajících architektonické plány, figurálních nákrešů se našlo pouhé minimum.⁸² Sám Vasari zmíněnému ničení rozuměl. Čin chápal jako akt mistra, jenž nechtěl „*aby nikdo neviděl, jaké námahy bylo třeba k jejich zhotovení a kolik duševního napětí bylo třeba, aby dostihly své dokonalosti.*“⁸³

Navzdory destruktivním počínům představuje dochovaný soubor Michelangelových kreseb dosud největší, jaký se nám dochoval z ruky umělce 16. století, čemuž napomohla mentalita tehdejší společnosti, která pečlivě uchovávala relikty z Michelangelova života, a tudíž se nám dochovalo množství korespondence, básní a vlastních kreseb.⁸⁴

Námětové pole je u Michelangela mimořádně široké. Z jeho tvorby se dochovalo velké množství kreseb, které se nejčastěji klasifikují na základě účelu, jemuž sloužily. Umělec si jejich prostřednictvím zaznamenával své první myšlenky, tzv. *premières pensées*, které se definují jako skici malého formátu, ve svých základních formách zachycující spontánní prvotní nápady. Následující fázi přípravy vznikaly kresby obsahující větší množství detailů. Studie se zabývaly variacemi jedné a téže postavy,

⁸⁰ Dopis Michelangela svému otci ze dne 31. ledna 1506. – Jan Vladislav, *Michelangelo. Podoba živé tváře*, Praha 1964, s. 24.

⁸¹ Minimálně dva případy jsou historicky zdokumentovány. Poprvé se tak stalo v době mezi lety 1517–1518, kdy Michelangelo vyklízel svou římskou dílnu, a v roce 1564 těsně před svou smrtí. – Zöllner – Thoenes – Pöpper (pozn. 79), s. 494. – Nezachoval se podobně ani jediný model z hlíny či vosku, ačkoli „*je prý Michelangelo podle vlastního prohlášení prováděl ke každému svému dílu.*“ – Preiss, Michelangelo (pozn. 2), s. 24.

⁸²Preiss, Michelangelo (pozn. 2), s. 24.

⁸³Hlaváček, Nad kresbami (pozn. 79), s. 541.

⁸⁴Zöllner – Thoenes – Pöpper (pozn. 79), s. 494.

různě se natáčely, měnila se jednotlivá gesta apod. Kromě nich vznikaly nákresy vztahující se jen k detailům. Dalším stupněm se staly kartóny využívané při realizaci, mezi něž řadíme převážně velké množství architektonických plánů. Technicky zaměřené črty mramorových bloků ukazují velkou péči jakou sochař, ale i činný architekt věnoval výběru správného materiálu. Dále známe kresby čistě studijního charakteru, v jejichž případech si Michelangelo zaznamenával podobu starších, často antických děl nebo prováděl studie aktů a draperií. Zároveň kopíroval díla starších mistrů, například Masaccia či Giotta, a snažil se „o autonomní grafické přehodnocení malířské předlohy“.⁸⁵ Známý jsou i doklady kreslení přímo na omítku, v drtivé míře však nedochovalé. Dnes víme pouze o jediné umístěné v prvním patře Villy Michelagniola v Settignanu, datované do roku 1488.⁸⁶ V případě listů sloužících jako dar jsme svědky odlišného stupně jak do provedení, tak dokončenosti. Kresby často nesou složitý symbolický obsah a patří k těm technicky nejdokonalejším. Za nejznámější osobnosti, jež Michelangelo obdaroval, počítáme mladého šlechtice Tommasa Cavalieriho (1509–1587) [12] a vdovu po markýzovi z Pescary Vittorii Colonnou (1492–1547).⁸⁷ Nicméně mnohé kresby obdrželi i jiní, mezi kterými významné postavení zaujímá Sebastiano del Piombo, jehož si Michelangelo velice vážil, nebo Antonio Mini a řezač kamenů Vallerio Bellini.⁸⁸

Mimořádně dlouhá doba, po kterou Michelangelo aktivně tvořil, přirozeně souvisí s velkým množstvím dochovaného materiálu. Z důvodu absence signatur, ne zcela jasné datace, se různí názory na množství kreseb, které dnes můžeme bezpečně Michelangelovi připisat.⁸⁹ Největší nebezpečí spočívá v práci pozdějších falzifikátorů, Michelangelových současníků i umělců následujících generací, kteří po dlouhý čas vytvářeli velice žádané kresby v „michelangelově duchu“. Mezi kopisty vynikal zejména Bernardino Cesari (1571–1622), který se specializoval právě na vytváření kopií známých kreseb.⁹⁰ To nic nemění na faktu, že okolo dvou stovek kreseb tvoří pevně uznaný konvolut kreseb a stává se východiskem pro další bádání. Toto množství

⁸⁵Zöllner – Thoenes – Pöpper (pozn. 79), s. 495. – Hlaváček, Nad kresbami (pozn. 78), s. 542–543.

⁸⁶Hlaváček, Nad kresbami (pozn. 79), s. 541. – Mimo vlastní techniku perokresby se Michelangelo považuje za propagátora nové techniky práce s černou křídou, která si postupem času našla velké množství příznivců. Toto nové médium napomáhalo ke zdůraznění světelných podmínek, jež umocňovalo dojem celé scény. Od 30. let se téměř v Michelangelově díle s využitím perokresby nesetkáme. – Ibidem, s. 548, 550, 560.

⁸⁷Hlaváček, Nad kresbami (pozn. 78), s. 562.

⁸⁸Preiss, Michelangelo (pozn. 2), s. 25.

⁸⁹Počty se různí od 900 kreseb, před 650 až po necelé dvě stovky.

⁹⁰Preiss, Michelangelo (pozn. 2), s. 24–25.

odpovídá zhruba 160 samostatným listům.⁹¹

Dalším výrazným umělcem-kreslířem, který za svůj život vytvořil značné množství kreseb, se stává Florentin Baccio Bandinelli (1493–1560). Do současnosti se dochovalo na čtyři stovky listů, reprezentující různé momenty umělcova zaměření. Mimo Michelangela se setkáváme s naprosto unikátním příkladem produkce kreseb v tak ohromném rozměru.⁹² Podobně jako Bandinelliho básně i jeho kresby dokumentovaly současníkům ambice a zároveň limity, jichž byl schopen dosáhnout. Z jeho tvorby známe akty, kopie známých kompozicí a návrhy vlastních realizací [14].⁹³

Zmíníme alespoň jmenovitě několik dalších jmen renesančních umělců, u kterých se nám také dochovaly kresebné záznamy. Jedním z prvních se stává rodák z Florencie Nanni di Banco (asi 1375–1421). Z ruky Donatella (asi 1386–1466) známe kupříkladu studii z poloviny 15. století zachycující postavu *Davida* [4]. Další Florentin Antonio del Pollaiuolo (asi 1432–1498) opět patří mezi umělce, od nichž se nám zachoval nákres jezdeckého pomníku. Z doby vrcholné renesance můžeme zmínit osobnosti Andrea Sansovina (1467–1529), Fra Mattia (Marca) della Robbia (1468–1534), Raffaella da Montelupo (1505–1566), Giovanniho Angela Montorsoliho (1507–1563), Guglielma della Porta (asi 1510–1577).⁹⁴

Manýrismus navazuje na dobu vrcholné renesance svou zálibou pro kresbu. Objevují se však nové trendy. Naplno se prosadilo využívání přípravných kreseb, častými nebyly je studie přírody či anatomie, ale i lidské akty. Za významnou inovaci můžeme považovat vznik epigonství neboli kopírování podle cizích předloh. Sochaři pracují častěji s díly svých předchůdců, mezi kterými nezpochybnitelně dominoval Michelangelo.⁹⁵ Z této doby se nám dochovaly kresebné záznamy Niccolò Tribola (kolem 1500–1558), Benvenuta Celliniho (1500–1571) [17], Bartolomea Ammannatiho (1511–1592), Vincenza de' Rossiho (1525–1587), Giovanniho da Bologna zv. Giambologna (1529–1608) [19], Pietra Francavilly (1548–1615) a dalších.

Na popud Vasariho se v roce 1563 stalo důležitou událostí založení *Accademie del disegno* ve Florencii.⁹⁶ Instituce se následně stala vzorem výuky pro později vznikající akademie po celé Evropě, které nesou nesmazatelný vliv na vývoj

⁹¹Zöllner – Thoenes – Pöpper (pozn. 79), s. 496–497.

⁹²Linda Wolk-Simon, *Disegno as Ritratto: Drawing in the Biography of Baccio Bandinelli*, in: Cole (pozn. 50), s. 75–101.

⁹³Ibidem, s. 77.

⁹⁴Většina jmen s příslušnými kresbami je zahrnuta do katalogu *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy*. – Cole (pozn. 50), s. 122–247.

⁹⁵Volavka, O soše (pozn. 7), s. 193.

⁹⁶Preiss, Michelangelo (pozn. 2), s. 11.

evropského umění vůbec.

Federico Zuccari (asi 1542–1609), představitel umění závěru manýrismu, se velice zasloužil o přehodnocení pojmu umělec. Povoláním malíř převzal v roce 1566 dílnu po svém zesnulém bratru Taddeovi. V roce 1593 se stal prvním profesorem nově založené římské *Accademia di San Lucca*.⁹⁷ Ve svém spisu *Idea de' scultori, pittori e architetti*, vydaném roku 1607, se Zuccari zabýval rozborem pojmu „disegno“. V první části představil výraz, konkrétně „disegno interno“, jako ideu neboli vnitřní uměleckou představu. Pojem „disegno esterno“, kterému se věnuje druhá část spisu, představuje představu vnější. Jedná se o formu, „kterou idea nabývá v materiálu prostřednictvím vnější kresby“.⁹⁸ Vliv Zuccariho učení se významně promítl do způsobů výuky mladých umělců na přelomu 16. a 17. století, kteří stále ve větším počtu začali vyhledávat možnosti akademického vzdělání.

Z umění pozdního středověku a renesance v Záalpi se zachovalo mnoho kreseb, které dokumentují po dlouhý čas přežívající tradici gotického umění, a to i v době nastupující renesance. Na ukázkou si představíme několik památek z oblasti norimberského umění přelomu 15. a 16. století charakterizujících dobový kreslířský styl.

První příklad představuje skupina návrhů anonymního umělce vztahující se k *Sebaldově hrobce* v kostele sv. Sebaldy v Norimberku z roku 1488.⁹⁹ Konečná realizace vytvořená Petrem Vischerem st. (asi 1455–1529) a jeho synem v letech 1508–1519 vykazuje oproti návrhům několik odlišností. Na kresbách jsou patrné rozdíly ve stylu provedení mezi kresbou architektury a doprovodnými figurálními sochami odkazující k několika autorům. Postavy více vystupují díky své výraznější linii a nápadnějšímu stínování. Architekturu tvoří gotické fiály s kraby, motivy kružeb, goticky utvářené sloupy a sochy. Pro různé důvody se za autora považuje osobnost vyšlá z místní tradice kamenosochařských hutí. Podobný příklad reprezentuje malíř Hans Suess von Kulmbach (1476–1528), jeden ze žáků Albrechta Dürera, známe od něj *návrh monstrance* z let 1510–1515.¹⁰⁰ Opakovaně navrhoval předměty uměleckořemeslného

⁹⁷ Kateřina Vítová, *Vliv Federicco Zuccariho na výchovu umělce v Itálii na konci 16. a v 17. století* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008, s. 4–6.

⁹⁸ Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*, Brno 2009, s. 79.

⁹⁹ Ellen Schultz (ed.), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art, New York – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg – Prestel-Verlag, Munich 1986, s. 387–389.

¹⁰⁰ Schultz (pozn. 99), s. 59.

charakteru. Bohatě dekorativní monstrance plně navazuje na středověké objekty tohoto typu. Celé kompozici dominuje gotický nástavec tvořený opět vertikálním systémem fiál.

Z tvorby Albrechta Dürera (1471–1528) se dochovala celá řada kreseb různého žánru.¹⁰¹ Z našeho pohledu nesou zajímavé poznatky zejména návrhy užitných objektů. Jedná se o bohatě zdobené nádoby, neobvykle pojaté lustry a miniaturní stolní fontány [24] obsahující často skrytou symboliku. Ve všech těchto případech však převládá přežívající gotický styl, především ve způsobu práce s architektonickou složkou děl.

Z rukou sochaře Veita Stosse (kolem 1448–1533), působícího na mnoha místech střední Evropy, známe hned několik kresebných záznamů. *Návrh na hlavní oltář*, dnes uchovávaný v Krakově, určený pro norimberský karmelitánský kostel z roku 1520,¹⁰² sloužil probíhajícímu jednání mezi umělcem a objednavatelem. Navzdory kresbě zachycující Pannu Marii s Ježíškem [25], na které dominuje gotická draperie v ostře lánaných a v rozměrných mísovitých záhybech, se setkáváme s pronikáním renesančního stylu, patrného nejvíce v utváření struktury architektury oltáře. Jedná se konkrétně o použití vodorovných a zaoblených motivů v partii nástavce, renesanční dekorativní ornamenty vyplňující prostor oltářního rámu.

Sochař Peter Flötner (asi 1490–1546) představuje umělce, v jehož díle se nastupující renesanční umění projevilo v daleko větší míře. Zosobňuje osobnost mající značný vliv na pronikání trendů aktuálního uměleckého dění v Itálii a jeho zprostředkování do oblasti Záalpi. Doloženo je několik studijních cest, na kterých Flötner čerpal nové poznatky. Výsledky studií můžeme pozorovat v jeho *návru oltáře* z let 1530–1535,¹⁰³ *Apollónově fontáně* z roku 1531 [26], kde již naprosto opustil dosud užívané středověké postupy ve vytváření lidské figury a naplno se přihlásil k renesanční umělecké formě.¹⁰⁴

Dochované kresebné doklady přelomu 16. a 17. století nalezneme i ve vztahu k osobnostem působících na našem území. Doba vlády císaře Rudolfa II. (českým králem 1576–1611) znamenala rozkvět věd a umění. Umělecké cítění bylo vlastní již jeho otci Maxmiliánovi II. (českým králem 1562–1576) a jeho strýci, španělským králi Filipu II. (španělským králem 1556–1598). Počátky rudolfinského umění proto tvořili umělci přítomní již na dvoře Rudolfova otce. Jednalo se především o dvorního antikváře

¹⁰¹Ibidem, s. 279, 283, 285, 352–354.

¹⁰²V současnosti situovaný v bamberské katedrále. – Ibidem, s. 252–254.

¹⁰³Ibidem, s. 436.

¹⁰⁴Ibidem, s. 438–439.

Jacopa da Strada (1507–1588), jenž do roku 1579 zastával post uměleckého poradce, znalce a nákupčího děl, byl aktivně působícím architektem, organizátorem dvorských slavností. Nicméně jeho stěžejní práce spočívala ve vytváření a správě císařských sbírek. Jím vytvořené vědecké spisy a soupisy často doplňují vlastnoruční kresby. *Sborník Ottavia Strady* (1550–1610) představuje výsledek vlastní práce i tvorby předchůdce na postu správce sbírek, otce Jacopa. Soubor obsahuje větší množství vyobrazení užitkových předmětů majících svou patřičnou umělecko-historickou hodnotu, mezi jinými se zde nacházejí znázornění umělecky pojatých číší, džbánů, slánky, fontány.¹⁰⁵ Kromě nich nalezneme i množství „*foliantů, které jsou naplněny kresbami mincí, portréty římských císařů, nádob, brnění, koňských postrojů, krojovaných postav, dekorací interiérů atd. a uloženy v nejrůznějších sbírkách po celé Evropě...*“¹⁰⁶ Tyto kresby s největší pravděpodobností neprováděl sám Strada, nýbrž je dával obkreslovat písařům či kopistům, kteří předměty zakreslili na základě předem objednaných předloh, které Strada získal z Itálie. Jeho význam proto vychází hlavně z vlastního sběratelství než z umělecké tvorby.¹⁰⁷

Milánský malíř Giuseppe Arcimboldo (asi 1527–1593), osobnost různorodých zájmů, působil podobně jako Strada ve službách Rudolfova otce i děda Ferdinanda I. (českým králem 1526–1564). Do roku 1586, kdy trvale opustil Prahu, vytvořil dnes světoznámé obrazy obsahující složitou alegorickou symboliku. Dochovala se i řada vlastnoručních kreseb. Velice zajímavým se pro nás stává soubor návrhů kostýmů a slavnostních dekorací, včetně ozdobných saní [21], pocházející z poloviny 80. let 16. století.¹⁰⁸ Modře zbarvené kresby, tvořené výraznou obrysovou linkou, zachycují různé podoby ozdobných vozů, které dominují bohatou výzdobou zoomorfni i figurální. Setkáváme se s figurami putti, vodních nymf a zvířectva, které z vlastních těl vytvářejí materiál saní.¹⁰⁹ Podobného zaměření známe ukázky i barokního sochaře Jana Antonína Quitainera (1709–1765). Ojedinělou zakázku ve fondu tohoto umělce, čítající na tři návrhy ozdobných saní z roku 1741, objednal u sochaře kníže Löwenstein-Wertheim.¹¹⁰

¹⁰⁵Cyril Straka, Stradové z Rosbergu, *Památky archeologické XXVIII*, 1916, s. 18–24, tab. I–IV.

¹⁰⁶Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Praha 1986, s. 13–14, cit. s. 13.

¹⁰⁷Ibidem, s. 14.

¹⁰⁸Dnes uloženo ve sbírkách florentské Uffizi.

¹⁰⁹Arcimboldo se na mnoha místech přidržel cizí grafické předlohy, jak uvádí Fučíková, jedná se hlavně o francouzské vzory, a připomíná možnou spolupráci s Jacopem Stradou, v jehož albech se také nachází několik podobně vytvářených návrhů. – Fučíková (pozn. 106), s. 14–15.

¹¹⁰Löwenstein-Wertheim-Rosenbergsches Archiv, Wertheim, kt. 776, f. 37, kresba perem na papíře, lavírováno, 240 × 324 mm, datováno 1741, signováno. – Eva Petříková, *Jan Antonín Quitainer 1709–1765* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008, s. 36, 63–64.

Jemná a detailní kresba Quitainera oproti Arcimboldovi pracuje se značnou plochou pokrytou dekorativním ornamentem, figurální složka se nachází převážně v přední partii [22]. Tématika všech tří saní má jednotný program týkající se „unikající lásky a žádostivé touhy“.¹¹¹

Arcimboldovým odchodem končí první etapa rudolfinského umění, kdy převažovali umělci italského původu. Nastává období nově příchozích osobností ze Zaalpí, často prošlých italským školením. Sochař Adrian de Vries (kolem 1545–1626) původem z Haagu se po nějaký čas učil u Giovanniho da Bologni. Působil s přestávkami pro Rudolfa II. po mnoho let, za nejplodnější se považuje rozmezí let 1601–1612.¹¹² Za svého studia u Giambologni si nejednou kresebně zaznamenal některý z modelů svého učitele. Podobnou praxi známe u Pietra Francavilla (1548–1615), dalšího ze žáků, který na pěti vlastnoručních kresbách pracuje s modelem Giambologny k monumentální soše *Apenina*. Určité detaily, například v podobě dodatečného soklu nebo podložky, často přítomné na tomto druhu studijních návrhů, vypovídají vzniku kresby na základě modelu a nikoli až realizovaného díla.¹¹³ U de Vriese se předpokládá podobná dílenská praxe. Dokládá to kresba zachycující postavu *Apollóna*, dnes uložená v Gdaňsku. Soudí se, že skica vznikla na základě přípravného modelu k tomuto bronzu.¹¹⁴ Navíc známe z jeho ruky větší množství kreseb vztahujících se k jiným aspektům umělecké tvorby [23].¹¹⁵

Renesance otevřela cestu nástupu umění 17. století. Baroko, technicky a námětově navazující na dřívější epochu, získalo prostřednictvím mimořádných stavebních aktivit prostor ke svému plnému rozvoji dovedenému do všech důsledků. Velké množství zakázek si žádalo patriční dílenský provoz, který by zvládal plnit zadané požadavky. U nejvěhlasnějších, a tudíž nejzatíženějších umělců se setkáváme

¹¹¹Dva náměty pracují s mytologií, konkrétně *Venuše s Adonidem* a *Kentaura Nessa unášející Déianeiru*, doprovodné postavy Amora často doprovází množství fauny. Samotná sedadla se nacházejí za figurálními skupinami a nesou stylizovanou podobu mušle. Poslední ze saní znázorňuje postavu *Harlekýna* zřejmě inspirovanou dobovou *Commedia dell'arte*, jak pozoruje dvojici holoubků. I zde nechybí Amor, který se s napnutým lukem chystá vystřelit šíp. – Ibidem, s. 63–64.

¹¹²Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, II*. Praha 1995.

¹¹³Cole (pozn. 50), s. 236–237.

¹¹⁴Ibidem, s. 32–33. – Thomas DaCosta Kaufmann, The drawings of Adriaen de Vries and their place in the history of sculptors' drawings, in: Frits Scholten (ed.), *Adriaen de Vries 1556–1626: Imperial Sculptor*, Rijksmuseum, Amsterdam – Nationalmuseum, Stockholm – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1999, s. 84–89.

¹¹⁵Za nejstarší kresbu považujeme *Nakročenou postavu mladíka*, dnes uloženou v Gdaňsku. Další tři kresby se týkají shodného námětu Herkula, např. *Herkules s jablky Hesperidek*, *Herkules, Deianeira a kentaur Nessos*, *Herkules s kyjem a lví kůží*. V jeho kreslířském díle se spatřuje odlišná technika než u malířských současníků, odlišnosti nalezneme zejména ve způsobu šrafování nebo lavírování, jelikož jemu coby malíři více záleželo na vystižení plasticity díla. – Fučíková (pozn. 106), s. 24–25.

často s tvorbou návrhových kreseb a přípravných modelů, na jejichž základech pracovali dílenští spolupracovníci a tovaryši. Mistr následně zasáhl do konečného díla minimálními retušemi nebo jinak provedenými finesami, realizovanými hojně v partii hlavy.¹¹⁶ V Zápříčím se opakovaně setkáme s tzv. rodinnou dílnou. Mnoho generací jedné a téže rodiny si předávalo nabyté zkušenosti a vědomosti, včetně vlastnictví a majetku dílny, dalšími pokoleními dále rozvíjené a doplňované. Na ukázkou můžeme uvést kamenickou dílnu Juncherů z oblasti Franků, působících od konce 16. do konce 17. století, Kernů ve Švábsku nebo v českém prostředí dílnu Brokofů, Braunů, Platzerů a Jelínků v 18. století. Například ve Francii lze umění považovat za centrálně řízené, z čehož vyplývá „jistá jeho uniformita, zaručující sice na jedné straně určitou minimální úroveň, ale zabraňující někdy individuálnímu rozvoji jednotlivých osobností“.¹¹⁷ K ojedinělé situaci, konkrétně k nové organizaci umělecké tvorby, došlo v roce 1648 k založení *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* v Paříži, králem Ludvíkem XIV., navazující na římskou *Accademia di San Luca*. Pařížská akademie plnila funkci konkurenta uměleckým cechům. Tato událost reagovala s určitým zpožděním na situaci v Itálii, kde postupně vzrůstá umělcovo postavení již od 14. století. Akademie měla svůj vliv na proměnu metody práce v sochařském procesu, „konkrétně se to projevilo především v kresbě, které se sochař musel na Akademii naučit a které pak s větší chutí používal při přípravném procesu“.¹¹⁸ V Rakousku byla *Kunstakademie* založena dvorním umělcem Peterem Strudelem (1660–1714) v roce 1692, postavená na příkladech dříve založených institucích, římské a pařížské. Po jejím absolvování získal mladý umělec titul „*sculptor academicus viennensis*“.¹¹⁹ *Akademie výtvarných umění* v Praze, se navzdory úsilí architekta Františka Maxmiliána Kaňky (1674–1766), sochaře Františka Preisse (kolem 1660–1712) a malíře Michaela Václava Halbaxe v roce 1709 o zřízení pražské Akademie, svého vzniku dočkala až v samém závěru 18. století.¹²⁰

Pro období baroka nemůžeme opomenout zmínit stěžejní roli řezbářství, které se po období středověku znovu dostalo do popředí zájmu. Rozsáhlé úkoly na vytvoření

¹¹⁶ Pravidlem bývá, zejména v oblasti na sever od Alp, že jméno takového spolupracovníka často neznáme a to většinou do doby, než se z něj stane samostatně činný mistr.

¹¹⁷ Volavka, O soše (pozn. 7), s. 228–229, cit. s. 229.

¹¹⁸ Ibidem, s. 230.

¹¹⁹ Po smrti tohoto umělce Akademie na nějaký čas pozastavila svou činnost, své obnovy se dočkala v roce 1725. – Hladík, Sochařská dílna období baroka (pozn. 21), s. 15.

¹²⁰ Tomáš Hladík (ed.), *František Preiss. Restaurování sochy z klášterního kostela Narození P. Marie v Doksaněch/The Restored Statues from the monastic church of the Nativity of the Virgin at Doksaný* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2005, s. 21.

oltářů vedly k dalším zakázkám souvisejícím s kostelním vybavením přes kazatelny, křtitelnice, zpovědnice, až po chórové lavice či výzdobu varhan. Umělci podílející se na těchto rozsáhlých realizacích vybavení technologickým a uměleckým školením využívali v nejednom případě kreseb pro usnadnění komunikace s objednavatelem. Nákresy včetně půdorysů se nacházejí i v případě těch, kteří vyšli poučení pouze zkušenostmi dílenského provozu. Podobně jako v případě, že se na jedné zakázce podílelo několik osobností, často u kreseb narazíme na více autorských rukou. Většinou k tomu dochází ve chvíli, kdy dílenský pomocník načrtává jednodušší architektonickou složku díla, kterou mistr doplní figurami, případně jinými doplňky.¹²¹

Za mimořádnou osobnost 17. století, jehož vlivná tvorba v různých formách zasáhla takřka celou Evropu, lze bezesporu označit Gian Lorenza Berniniho (1598–1680). S kresbou se setkal ve svém mládí, v době svého prvního vzdělávání v sochařské dílně svého otce Pietra (1562–1629). Po příjezdu do Říma mezi lety 1605–1606 si pořizoval kresebné záznamy antických památek, jež mohl vidět na veřejně dostupných prostranstvích i v soukromých sbírkách. Od 20. let Bernini vlastnil dílnu, jejíž členové vytvářeli díla v konečném materiálu na základě Berniniho vlastnoručních kreseb a trojrozměrných modelů. Největší soubory kreseb se dnes nachází na třech místech, v německém Lipsku, v Římě, přesněji ve vatikánských knihovnách, a v královských sbírkách hradu Windsor nedaleko Londýna.

Museum der bildenden Künste Leipzig vděčí za svou sbírku mimořádnému zájmu o Berniniho tvorbu u švédské královny Kristýny Švédské (1626–1689), které kresby zřejmě dříve náležely. Fond obsahuje na dvě stovky autorsky připsaných kreseb a představuje nejobsáhlejší soubor Berniniho kreseb uchovávaný na jednom místě. Vatikánská kolekce odvozuje svůj původ od rodiny Chigi, která se na Berniniho častěji obracela se svými zakázkami. Nejvíce se to projevilo u jednoho z členů rodiny, papeže Alexandra VII. (pontifikát 1655–1667). V případě anglické sbírky ve Windsoru je provenience značně komplikovanější. Její počátek můžeme s největší pravděpodobností odvozovat od osoby Carla Marratiho (1625–1713), odkud se po různých peripetiích dostaly do rukou krále Jiřího III. (1738–1820), dědečka královny Viktorie, jenž na Windsoru prožil své poslední roky života.¹²²

Minimum z velkého množství dochovaných kreseb pochází z Berniniho raného tvůrčího období. Badatelé usuzují, že tento nižší počet souvisí s menší péčí o ně

¹²¹Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture. The Industry of Art*, New Haven – London 1992, s. 99.

¹²²Ann Sutherland Harris (ed.), *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977, s. 5–11.

u samotného Berniniho. Předpokládá se jejich využití pro tvůrčí proces, po kterém následoval jejich zánik.¹²³ Směrem k závěru umělcova života se setkáváme se systematictější sběrem a ochranou. Celkový počet kreseb dnes připisovaný samotnému Berninimu se odhadem blíží ke třem stovkám a řadí se k nejpočetnějším tohoto druhu vůbec.¹²⁴ Jeho kreslířskému umění se věnovalo velké množství badatelů. Svým rozsahem, kvalitou i významem dalece převyšuje běžnou dobovou produkci a zpracování konvolutu si právem zaslouhuje samostatné publikace. Jejich různé varianty s rozdílným pohledem nazírání na celou problematiku vznikají již několik desetiletí v různých jazykových verzích.¹²⁵

Bernini nebyl jen sochařem, ale navíc i architektem, malířem a scénografem. Ke všem specializacím se vztahují dochované kresby. Známe také studie cvičného charakteru zaznamenávající mužské akty, nejčastěji torza, která v některých případech umělce inspirovala ve vytváření vlastních kompozic. V drtivé většině případů jsem svědky studijních a návrhových kreseb, majících souvislost s připravovanými projekty. V tomto ohledu nemluvíme pouze o sochařských nebo náročných architektonických projektech, nýbrž o předmětech menších rozměrů, například oslavných medailích. Nalezneme též množství dokladů, kdy kresba sloužila jako podklad pro vytvoření grafického listu. Z jiného pohledu obsahuje soubor i ukázky portrétů, plnicí mnohdy funkci darů [33]. Mimo ně umělec se zálibou vytvářel karikatury [34].¹²⁶ Groteskní podobizny Berniniho přátel a známých nepředstavovaly jen prostředek umělcova uvolnění, odrážely však dobovou zálibu v tomto typu zobrazení.¹²⁷ Mimoto známe příklady méně obvyklých námětů. Opakovaně se můžeme setkat s vyobrazením oslavných katafalků a dokonce se znázorněním ohňostroje.¹²⁸

Znalost jednotlivých listů nám dovoluje nahlédnout do přípravného procesu

¹²³Ibidem, s. 7.

¹²⁴Ibidem.

¹²⁵V rámci této práce není pro zabývání se Berniniho kreslířskou tvorbou do detailů dostatečný prostor. Uvádím proto alespoň několik základních publikací, mimo již jednu výše zmíněnou, které umožňují si utvořit komplexnější náhled na celou problematiku: Heinrich Brauer – Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. I, II.* Berlin 1931. – Karl-Heinz Mehnert, *Gianlorenzo Bernini 1598–1680. Zeichnungen* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste Leipzig 1981. – Rudolf Wittkower, *Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London 1997. – Ian Wardropper, *Sketching on Paper and in Clay: Bernini's Use of Preparatory Drawings and Models*, in: Nancy Grub (ed.), *Bernini: Sculpting in Clay* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art, New York 2012, s. 24–45. – Hans-Werner Schmidt – Sebastian Schütze – Joannette Stoschek et al., *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste Leipzig 2014.

¹²⁶Irving Lavin, *Bernini and the Art of Social Satire*, Florence 1982.

¹²⁷To ostatně dokazuje i množství karikatur pořízených z rukou jiných umělců, velice často těch, kteří měli k Berninimu blízký vztah.

¹²⁸Marc Worsdale, *Bernini Studio Drawings for a Catafalque and Fireworks, 1668*, *The Burlington Magazine*, č. 120, 1978, s. 462, 464–466.

sochařovy tvorby. Na počátku vždy stojí neklidné črty perem nejčastěji na velkém listu papíru [29].¹²⁹ Jedná se o tzv. *primi pensieri*, zachycující prvotní myšlenky a nápady [28]. Tyto skici umožní co nejlépe a nejrychleji zachytit náhlé vnuknutí mysli.¹³⁰ Jak zmiňuje badatelka Ann Harris, *pentimenti* představují v Berniniho tvorbě vzácnost, jejich absence se přičítá mimořádným umělcovým schopnostem.¹³¹ Jiným způsobem jsou zpracovány návrhy určené do rukou objednavatelů, sloužící jako podklad ke smlouvě. Kresby jsou propracovanější, obrysově čistší, opakovaně se přistupuje k lavírování [32]. V mnoha případech takové kresby Bernini doplňuje prostorovými skicami [30]. *Bozzetta*, vytvořená nejběžněji z hlíny, napomáhají v lepším rozvržení kompozice pro sochařovy spolupracovníky, kteří na jejich základě vytvářeli konečná sochařská díla.

S pestrostí námětů souvisí množství Berniniho užívaných technik. Mimo běžnou perokresbu nalezneme kresby olejovými barvami a práci s různobarevnými křídami. Světelné a prostorové vztahy vyjadřuje rozmanitými způsoby od tečkování, přes šrafování, až po malířsky cítěné lavírování tuší.¹³²

Svou tvorbou zasáhl Bernini do uměleckého projevu svých žáků a spolupracovníků. Známe doklady, kdy své kresby předkládal žákům, kteří na jejich základě cvičili techniku a zdatnost.¹³³ V žádném případě se nejedná jenom o doménu Berniniho dílny a jeho blízkých přátel. Kresba v sochařské praxi barokního Říma představuje běžně užívané médium. S konkrétními příklady se můžeme setkat u mnoha osobností té doby.

Ze zpráv životopisce Baldinucciho víme, že se Ercole Ferrata (1610–1686), blízký Berniniho spolupracovník, během učení u sochaře Tommasa Orsolina (1587–1675), každý den věnoval dvě hodiny kreslení. Ačkoli chybí zpráva, co přesně stálo za jejich předmětem, předpokládáme, že se jednalo o studie lidského těla.¹³⁴ Ve vztahu k Ferratovi se nám dochoval rozsáhlý soubor kreseb anonymního autora.¹³⁵ Kresby zachycují hotová díla nebo jejich přípravné modely nejen Ferraty, ale i François

¹²⁹ Stejně tak u Berniniho nalezneme kresby charakteristické svými navzájem se překrývajícími črty perem zachycené na malé ploše papíru. Zaznamenány jsou i případy, kdy stejně dobře posloužila stěna ateliéru a uhel.

¹³⁰ Harris (pozn. 122), s. 7.

¹³¹ Ibidem, s. 8.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ V této době dokonce nebylo výjimkou, že si žáci navzájem stáli modelem. – Montagu (pozn. 121), s. 5.

¹³⁵ Dnes uloženo v Museum der bildenden Künste Leipzig.

Duquesnoye (1597–1643), Alessandra Algardiho (1598–1654) a dalších. Pořídil je zřejmě některý ze žáků při svém studiu. Na jednotlivých listech se kreslíř snažil absorbovat konkrétní sochařův styl, kompozici jednotlivých figur a rozložení draperie.¹³⁶

Z díla dalšího ze sochařů Françoise Duquesnoye známe především několik kreseb zabývajících se tematikou putti, nebo pohřebními monumenty. Často spolupracoval s malířem Nicolasem Poussinem (1594–1665), se kterým se společně zabýval studiem antických památek, jež si také často kresebně zaznamenávali. Z díla Alessandra Algardiho¹³⁷ se zachovalo nepřeberné množství kreseb různé tematiky [38], od navrhování sochařských děl, katafalků, dekorativních váz, po navržení oltářního rámu, či dokonce výzdoby papežské galérie [35] a slavnostních vozů.¹³⁸ Navrhováním slavnostních kočárů pro nejrůznější situace se ve své tvorbě opakovaně věnoval Giovanni Paolo Schor (1615–1674), umělec rakouského původu, známý především jako vyhledávaný dekoratér a designér [39].¹³⁹ Zároveň se věnoval i navrhováním interiérů [40], stolních hodin, kolébek a dalšího vnitřního vybavení budov. Značná část jeho návrhů se v současnosti nachází na anglickém hradě Windsor.¹⁴⁰ Takto bychom mohli pokračovat v rozsáhlém souboru kreseb, jejichž tvůrci jsou sochaři 17. a 18. století. Jejich rozmanitost je vskutku zářející, podobně jako jejich vysoká umělecká kvalita.

Navzdory tomu, že se určití umělci nezabývali sochařstvím, známe jim přičítané kresby, mající se sochařskými realizacemi těsnou souvislost. Tato praxe vypovídá o skutečnosti, ač byla sochařská kresba na vzestupu, neosvojil si každý sochař tuto techniku natolik, aby ji mohl využívat v rámci přípravného procesu. Malíř a architekt Pietro da Cortona (1596–1669) měl kupříkladu vliv na svého přítele sochaře Cosima Fancelliho (1620–1688), jehož hojně podporoval. Z jejich časté spolupráce známe příklady, kdy Cortona vytvářel kresebné návrhy [37], posléze Fancellinim realizované ve štuky [38], bronzu či kameni. Jako ukázka může posloužit římský kostel Sta Maria della Pace, který Cortona na přání papeže Alexandra VII. v 50. letech 17. století renovoval a z jehož působení se dochovalo hned několik kreseb.¹⁴¹ Pokračoval tak

¹³⁶Montagu (pozn. 121), s. 16–18.

¹³⁷Srov. Walter Vitzthum, *Disegni di Alessandro Algardi*, *Bollettino d'Arte*, 1963, s. 75–98. – Na více místech nalezneme reprodukce kreseb i v knize Jennifer Montagu. – Montagu (pozn. 121).

¹³⁸*Ibidem*, s. 117, 188–189.

¹³⁹Kromě kočárů známe z jeho tvorby i návrhy na slavnostních tabulích banketů pořádaných na počest významných osobností a událostí. Na základě kreseb poté různé pokrmy modeloval například Ercole Ferrata. – *Ibidem*.

¹⁴⁰Navrhováním kočárů se mimo jiné zabývali již zmíněný Ciro Ferri či samotný Bernini. – *Ibidem*.

¹⁴¹Montagu (pozn. 121), s. 78–83.

i Cortonův žák *Ciro Ferri* (1634–1689) který se v navrhování sochařských děl uplatňoval ještě ve větší míře než jeho učitel [41].¹⁴² Nejen primárně malíři, ale i činní architekti se uplatňovali v tvorbě sochařsky zaměřených návrhů. Další ze jmen, které na tomto místě můžeme připomenout, patří *Carlo Rainaldimu* (1611–1691), jehož nákresem oltáře pro kostel *Sta Maria in Montesanto* ze 70. let 17. století se držel štukatér *Filippo Carcani* (aktivní 1670–1690).¹⁴³ Takto bychom mohli uvést příklady v celé řadě dalších osobností, majících stěžejní úlohu v případě navrhování sochařských děl. Kresby, týkající se sochařských děl, známe například z rukou *Giovanniho Battista Gaulliho* zv. *Baciccio* (1639–1709),¹⁴⁴ *Andrea Pozza* (1642–1709),¹⁴⁵ architekta *Francesca Borrominiho* (1599–1667)¹⁴⁶ a mnoha dalších.

Rakouské země v této době nezůstaly rovněž pozadu. Z pozůstalosti sochaře *Johanna Woratha* (1609–1680) se dochoval soubor kreseb představující raně barokní návrhy na vnitřní kostelní vybavení. Podobných skicářů a kresebných alb nalezneme v rámci 17. století a zejména v 18. století větší množství. Z vlastnictví dalšího sochaře, *Andrease Kölleho* (1681–1755), se zachoval skicář obsahující kresby sochařský děl 17. století. Album, sloužící jako významný zdroj předloh a jiným způsobem srovnávacího materiálu, obdržel Kölle od svého mistra po ukončení doby učení.¹⁴⁷ Z českého prostředí se svým rozsahem může rovnat rozsáhlý konvolut kreseb rodiny *Platzerů*. V rakouské oblasti jsou rovněž časté rodinné dílny, v jejichž majetku nalezneme množství kresebného materiálu. Můžeme uvést *Zürny* a *Schwanthalery*, jež reprezentuje osobnost *Thomase Schwanthalera* (1634–1707). V podobném duchu bychom mohli dále pokračovat. Za vzácné nepovažujeme ani umělecké projevy italsky školených umělců, kteří svým dílem významně ovlivnili dění v Zápří. *Antonio Maria Beduzzi* (1675–1735), *Bolognan* působící značnou část svého života ve *Vídni*, je autorem několika kreseb, které se nacházejí ve sbírkách na našem území. Ačkoli jeho hlavním zájmem byla architektura a divadlo, známe několik vysoce kvalitní návrhy oltářů či *sloupu Nejsvětější Trojice* v *Linzi* [42].¹⁴⁸

¹⁴²Ibidem, s. 84.

¹⁴³Ibidem, s. 96.

¹⁴⁴Kresba *andělů v Sta Maria del Popolo*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, inv. č. KdZ 1284. – Reprodukce in: *Montagu* (pozn. 121), s. 141. – *Studie oltáře v Santa Marta* z roku 1670, The Royal Collection, Windsor Castle.

¹⁴⁵*Trojice andělů s Arma Christi*, Courtauld Institute, Witt Collection, London. – Kresby s největší pravděpodobností sloužily dnes neznámému sochaři pro vytvoření dekorací *Pozzova tempietta*. – Ibidem, s. 177–178.

¹⁴⁶Primárně se jedná o dobu, kdy sám působil jako kameník v Berniniho dílně.

¹⁴⁷Hladík, *Sochařská dílna období baroka* (pozn. 21), s. 109.

¹⁴⁸MGB, inv. č. B 14751, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 570 × 350 mm.

Významné postavení v otázce kreseb náleží bavorskému rokokovému sochařství. Za nejvěhlasnější představitele můžeme uvést Egida Quirina Asama (1692–1750), z jehož díla známe návrhy oltářních celků i zlatnických prací, například monstrance [90], které zajímavým způsobem odkazují k tvorbě Johanna Bernharda Fischera von Erlach (1656–1723). Z produkce Johanna Baptisty Strauba (1704–1784)¹⁴⁹ se dochovalo několik desítek kreseb zachycujících podoby různých zakázek, nejčastěji oltářů [45]. Jejich provedení se různí, od návrhů zcela postrádající lavírování, až po bohatě kolorované nárysy. Zároveň se proměňuje provedení perokresby, od letmo nahozených črtů, až po precizně a hladce pojatou konturu. Ve všech případech zůstává patrná značná zkušenost umělce, jehož kreslířský styl zůstává na vysoké úrovni. Ignaz Günther (1725–1775), Straubův žák, pobýval po krátký čas v 50. letech 18. století i v Olomouci v dílně Ondřeje Zahnera (1709–1753) a nějakou dobu působil na vídeňské Akademii. Z kreslířské tvorby tohoto v první řadě činného řezbáře se do dnešní doby dochovalo větší množství srovnávacího materiálu.¹⁵⁰ Kresby vynikají vysokou kvalitou, sebevědomě vedené perokresby na mnoha místech nezapřou vliv umělcových učitelů [46], nicméně osobitému projevu dominují protáhlé postavy většiny znázorněných figur [48], které, spolu s užitím lámaných forem v partii draperie, snadno umožňují rozeznat Güntherovo autorství v rámci dobové produkce.

¹⁴⁹ Carola Giedion-Welcker, *Bayerische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit*, München 1922. – Hladík, *Sochařská dílna období baroka* (pozn. 21), s. 54–74.

¹⁵⁰ Alina Dobrzecki – Barbara Hardtwig – Kilian Kreilinger – Peter Volk, *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung* (kat. výst.), Bayerischen Nationalmuseum München 1985. – Jakubec – Peroutka, *Olomoucké baroko. 3. Historie a kultura* (pozn. 16), s. 234–235.

4. Sochařské kresby v českých zemích v 17. a 18. století

Kresba nesla v sochařské dílně různé funkce. Za nejdůležitější se považuje zprostředkování předpokládané budoucí podoby objednavateli díla. V českých sbírkách nalezneme ukázky mající odlišnou funkci a námětové zaměření. V některých případech můžeme kresby připojit ke jménu konkrétního sochaře a památky začlenit do širšího kontextu tvorby. Kreslířské dílo se dle osobnosti daného umělce a vlivů, které na něj působily v době jeho učení i později, různí. V *oeuvre* některých umělců z různých důvodů chybí zcela. Buď se nedochovaly konkrétní ukázky, anebo samotný umělec nepovažoval za potřebné záznamy tohoto typu pořizovat či jednoduše neměl schopnosti k jejich vytvoření.¹⁵¹

Pavel Preiss, který se stěžejním způsobem zabýval českou barokní kresbou, upozorňuje na fakt, že až na pár sporných výjimek, neznáme doklad o samostatné autorsky určené sochařské kresbě, vyjma oltářních celků, do doby působení pražského sochaře Františka Ignáce Platzera. Ve své podstatě má Preiss pravdu, i když není zcela na místě vyčleňovat návrhy oltářů z důvodu, že „*je figurální složka plně podřízena celku*“, a proto těmto kresbám přikládat nižší význam.¹⁵²

Jedny z nejstarších kresebných návrhů, které se nám dochovaly, představují nárysy ke štukovým dekoracím významných stavebních realizací své doby. Častěji se jedná o tvorbu umělců pocházejících z italských zemí nebo z oblastí mimo území České republiky. Obecně se náleží ke štukatérům zahraničního školení, kde má kresba daleko delší tradici než je tomu u nás, vyznačují vysoce kvalitním uměleckým ztvárněním.

První významnou zakázku, ke které známe kresebné záznamy,¹⁵³ představuje výzdoba jezuitského *kostela sv. Ignáce na Novém Městě pražském* a jeho přilehlé koleje.¹⁵⁴ Se stavbou, se kterou se začalo v závěru 50. let 17. století, se pojí několik dochovaných kresebných plánů zachycujících podobu štukových dekorací včetně oltářů. K samotné realizaci vnitřní výzdoby došlo později, konkrétně po roce 1671, kdy je

¹⁵¹Tam, kde jsem se osobně nesetkala s originály kreseb, přistupuji k citacím autorů, kteří tu možnost měli. Rovněž využívám citace v případě výstižného vystižení konkrétní problematiky.

¹⁵²Preiss, Česká barokní kresba (pozn. 13), s. 15.

¹⁵³Většina z nich se dnes nachází ve sbírkách Národního archivu v Praze. – NA Praha, fond Stará manipulace (SM), kt. 1001, f. A5–A11.

¹⁵⁴Růžena Vacková, Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze podle plánů, *Památky archeologické XXXIV*, 1924–1925, s. 394–418. – Petra Nevimová, Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě, *Umění*, XLV, 1997, s. 186–201.

datováno zaklenutí hlavní lodi.¹⁵⁵ Významnou měrou zasáhly do podoby kostela i další úpravy z přelomu 17. a 18. století.

Z první fáze výzdoby známe jen několik listů zachycujících zamýšlenou podobu hlavního oltáře, které ve své studii rozebírá Petra Nevímová. Právě konečná podoba a postupná realizace hlavního oltáře představuje jednu ze stěžejních otázek, jež si badatelka pokládá.¹⁵⁶ Kresby znázorňují architektonicky pojaté oltáře bez jakékoli figurální složky, jediný ornament tvoří bohaté akantové rozviliny.

Další kresebné studie se různí dle své formy a místa určení. Setkáme se s několika verzemi na výzdobu průčelí kostela, v nichž je v menší či větší míře začleněna i figurální složka, případně plochu vyplňuje bohatý ornament. Za pozoruhodnější považujeme předkládané nárysy štukové výzdoby stropů [49]. Práce dnes neznámého kreslíře, jenž ve velké ploše pracoval nejen perem, ale i tuší, se vyznačuje vysokou uměleckou úrovní. Na první pohled zkušená ruka umělce s lehkostí načrtává základní rozmístění dekoru. Obtíže mu nečiní ani figurální složka v podobě putti, andělů a dekorativních bust. Podobně jako v případě vegetabilního nebo ornamentálního dekoru ohraničuje i tyto partie pouze tenká linka. Nejedná se o celistvou obrysovou linii, nýbrž o sérii kratších tahů naznačujících v základním rozvržení tvar daného objektu. Lehkost s jakou je přistoupeno k lavírování, doplňujíc v partii nahých těl odstín inkarnátu, pouze dokresle líbeznost celkového vyznění. Zda skutečně došlo k realizaci návrhů, není dnes známo. Podle Vackové se nejedná o možné návrhy interiéru kostela, ale o potencionální podobu výzdoby refektáře či jezuitské knihovny.¹⁵⁷ Běžným rysem podobně koncipovaných návrhů je přítomnost několika alternativ na jednom listu. I v našem případě se setkáme s odlišnými tvary medailónu na jedné a druhé straně, rozdílně pojatým dekorem mezi klenebními lunetami apod.

Neméně zajímavými shledáváme několik kreseb oltářů [50]. Jeden z nich se vztahuje ke *kapli sv. Františka Borgiaše*¹⁵⁸ a stylová blízkost patrná na první pohled napovídá, že lze za autora považovat téhož umělce. Nápadnou změnu proti štukovému stropu tvoří výrazné kolorování v červené a šedé barvě, které má imitovat strukturu mramoru tvořící architekturu oltáře. Z ruky tohoto kreslíře nalezneme i další kresby týkající se výzdoby stěn kostela, suprafenster, supraport a menších oltářů. Všechny

¹⁵⁵Nevímová (pozn. 154), s. 186.

¹⁵⁶Ibidem, s. 187.

¹⁵⁷Vzhledem k pozdějším stavebním úpravám nelze tuto domněnku potvrdit. – Vacková (pozn. 154), s. 413–414.

¹⁵⁸Ibidem, s. 414–415.

zmíněné návrhy se v současné době spojují s výzdobou probíhající na přelomu 17. a 18. století.¹⁵⁹

Poutní místo *Svatá Hora u Příbrami* se v druhé polovině 17. století dočkalo radikální přestavby. Úpravy původně gotického areálu v letech 1659–1673 podle návrhu Carla Luraga (1615–1684) inicioval jezuitský řád.¹⁶⁰ K umělecké výzdobě, na které se podílelo velké množství umělců, se současně vztahuje množství dochovaných kresebných záznamů zachycujících ideální stav budoucích realizací. Stěžejním způsobem se návrhům věnoval Vojtěch Vojtíšek a hlavně Antonín Podlaha, jenž velkou část z nich publikoval.¹⁶¹ Jedná se především o vnitřní výzdobu jednotlivých kaplí – tzv. *Pražské kaple* neboli *kaple Zvěstování Panny Marie*, *Plzeňské kaple*, *kaple Dušiček*, či *kaple Kolowratské*.

V případě tzv. *Pražské kaple* se setkáváme s dílem štukatéra italského původu Santina Cereghettiho (1640–1719) [51].¹⁶² Návrhy představují součást smluvních kontraktů z roku 1676.¹⁶³ U následujících uměleckých počínů v souvislosti se Svatou Horou u Příbrami se setkáváme se jmény dalších umělců, jejichž činností na zakázce se zevrubněji zabýval Antonín Podlaha. V úvodu čtenáře upozorňuje, že ve své studii reprodukuje pouze „*pozoruhodnější kresby*“.¹⁶⁴ Je nám naznačeno, že soubor kreseb, dosud v archivech neidentifikovaný, obsahuje větší počet listů, než nalezneme v Podlahových statích. O jejich celkovém množství rozhodne až další bádání směřované k bližšímu poznání práce štukatérů a jejich kreslířské tvorby. Na základě reprodukováných snímků se setkáváme s návrhem štukové výzdoby kupole, dále rozvržení štukové výzdoby stropu v partiích lunetových výsečí a portálu. Kromě toho

¹⁵⁹ Vacková (pozn. 154), s. 413–414.

¹⁶⁰ Josef Kopeček, *Svatá hora*, Kostelní Vydří 2006, s. 17–23.

¹⁶¹ Václav Vojtíšek, *Kaple Pražská na Svaté Hoře*, *Památky archeologické* XXVI, 1914, s. 94–99. – Antonín Podlaha, *Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory*, *Památky archeologické* XXXIII, 1922–1923, s. 250–276. – Idem, *Další řada archivních příspěvků k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory*, *Památky archeologické* XXXIV, 1924–1925, s. 83–92.

¹⁶² Eva Hovorková, *Štukatérské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění, KTFUK, Praha 2009.

¹⁶³ Nová verze smlouvy s upraveným zněním byla následně uzavřena v roce 1696. K úplnému dokončení zakázky došlo až v roce 1712. – Kopeček (pozn. 160), s. 82–83.

¹⁶⁴ Ve svém druhém příspěvku se Antonín Podlaha znovu vrací ke smlouvám a návrhům vázícím se k další výzdobě. Na tomto místě zmíním signované nárysy Giovannioho Bartolomea Comety (asi 1620–1687), V rámci Svaté Hory se k jeho osobě váže výzdoba šesti kaplí, dvě dochované kresby se konkrétně týkají *kaple Kolowratské* či jinak nazývané *kaple Navštívení Panny Marie*. Další autorsky určené návrhy oltářů pro *Kolowratskou kapli* se připisují Giovannimu Domenicovi Canevallemu (kolem 1637–1685) a kameníku Giovannimu Battistovi Passarinimu (zemřel asi 1678). – Podlaha, *Archivní příspěvky* (pozn. 161), s. 250 – Podlaha, *Další řada archivních příspěvků* (pozn. 160), tab. XXX, XXXI, XXXII, XXXIII.

nalezneme i návrhy na oltáře,¹⁶⁵ rovněž štukové [52], jejichž detailně pořízené záznamy naznačují celkové řešení architektury včetně doprovodných figur a bohatého ornamentu.

Na Moravě se s obdobnou situací, tedy se znalostí návrhů ke štukové výzdobě, setkáme na dvoře olomouckého biskupa Karla II. z Lichtensteinu-Castelcornu (olomouckým biskupem 1664–1695), jenž si v závěru 17. století nechal vyzdobit jedno ze svých sídel v Kroměříži. Na jeho výzdobě se kromě jiných podílel štukatér italského původu Baldassare Fontana (1661–1731). Setkáváme se u něj s ukázkami kreseb štukatéra zahrnujícími komplexní řešení výzdoby prostor. Z Fontanovy tvorby se dochovalo několik listů, které sloužily jako ukázky výzdoby *Velké jídelny* kroměřížského zámku [93]. Nicméně výzdoba zanikla během požáru zámku v roce 1752, a proto její konečné provedení nelze porovnat s dochovanými návrhy.

V průběhu 17. století se setkáváme častěji s umělci s původem za hranicemi českých zemí. Pokud nalzáme kresebnou památku české provenience, jedná se převážně o výtvarný projev spíše uměleckořemeslného charakteru. Dochovalo se větší množství návrhů týkajících se provedení vnitřního vybavení kostelů, které, na základě dodaných kresebných podkladů, ve dřevě provedli řezbáři a truhláři. Hojně se setkáváme s ukázkou křtitelnic, kazatelen a oltářů. Převládajícím rysem se stává určitá tuhost až topornost, s jakou jsou kresby pořizovány. Kromě toho převládá téměř na všech návrzích složitý dekor, který ve velkých plochách zaplňuje prostory navrhovaných objektů oproti minimu figurální složky. Za příklad může posloužit soubor deseti listů uložených v Moravském zemském archivu v Brně, týkající se jezuitské zakázky pro *kostel sv. Michala* ve Znojmě [53], či rozsáhlý a nesourodý soubor kreseb v Národním archivu v Praze.¹⁶⁶

V průběhu 17. století se stávají běžnými nákrasy ve dvojím i více provedení, tj. kreslíř na jednom listu představuje dva alternativní návrhy téhož objektu, jak jsme byli svědky v případě výzdoby *kostela sv. Ignáce*. Oba nákrasy mohou, ale nemusí, být ve své polovině rozděleny svislou čarou.¹⁶⁷ Verze se následně různí pojetím motivů, svou výškou a barevným pojetím. Je tedy v konečném důsledku na objednavateli díla, pro kterou variantu se rozhodne.

¹⁶⁵Kresba sépií na papíře, lavírováno 277 × 432mm, datováno do druhé poloviny 17. století. – Více Podlaha, Archivní příspěvky (pozn. 161), s. 257–258.

¹⁶⁶NA v Praze, fond Stará manipulace (SM), kt. 1001. Fond obsahuje velké množství kreseb dosud nepřirazených ke konkrétní realizaci či autorovi. Jedná se o soubor tematicky pestrý, nalezneme zde návrhy oltářů, kazatelen, fontán, štukové výzdoby, předmětů řemeslné výroby, jako jsou mísy, poháry, lustry apod. V některých případech jsou kresby pestře kolorovány.

¹⁶⁷To se týká zejména návrhů oltářů.

Členové umělecké dílny Brokofů se bezesporu řadí mezi nejvýznamnější představitele sochařství baroka v českých zemích. Jan Brokof (1652–1718), syn ševce Ondřeje Brokofa, pocházející ze slovenské Spišské Soboty, se v závěru roku 1692 usídlil v Praze. Tamtéž následně založil svou dílnu, která se záhy stala jednou z nejdůležitějších dílen závěru 17. století s přesahem do 18. století, i díky přičinění jeho dvou synů, staršího Michala Jana Josefa (1686–1721) a mladšího Ferdinanda Maxmiliána (1688–1731). Sám Jan Brokof médiem kresby určitým způsobem ovládal a uplatňoval jej při vytváření vlastních realizací. Konkrétní informace nám přináší archiválie týkající se výpovědi jednoho z učedníků, sochaře Jana Jiřího Urbanského, který k Brokofovi přišel v roce 1693. Navzdory značně zaujaté výpovědi proti Brokofovi ovlivněné vzájemnými vypjatými vztahy, se dovídáme o záležitostech týkajících se provozu dílny: „*Urbanský musil kreslit, pomáhat dalším učedníkům a neměl oddechu ani v neděli a ve svátky, kdy učil kreslit oba mistrovy syny*“.¹⁶⁸ Samotnému Janu Brokofovi se v současné době připisuje dvojice kreseb zachycující nákreby oltářů pro farní kostel v Chýnově, které se sochařem spojila Věra Naňková.¹⁶⁹ Z pramenných záznamů se dovídáme, že Jan Brokof pro zakázku dodal v roce 1706 návrh hlavního oltáře spolu s rozpočtem na jeho vybudování. Do dnešních dnů se dochovaly dvě kresby, jedna znázorňuje podobu hlavního oltáře¹⁷⁰ a druhá věnuje se bočnímu *oltáři sv. Anny*.¹⁷¹ První z nich, bohatě prokreslený, lavírovaný návrh datovaný do roku 1706 [54], zachycuje dvě varianty oltáře: „*pravá vykazuje portálová oltář se sloupy, levá pak rozvilinový oltář s architektonicky řešenými brankami, obě doplněné sochařskou figurální výzdobou*“.¹⁷² Konečná podoba je dílem truhláře Alberta Holtzingera z roku 1712. O druhé kresbě nalezneme informace ve smlouvách, které Brokof uzavřel o dva roky později s objednavatelem knížetem Janem Christianem z Eggenbergu (1641–1710). V nich se přímo táže, co kníže říká o návrhu oltáře, jenž mu dříve předal. Dále žádá „*o schválení návrhu na boční oltář sv. Rodiny, který údajně chtějí pro kostel v Chýnově objednat cechy za spoluúčasti pana primátora*“.¹⁷³ Jeho datace se logicky předpokládá v době okolo roku 1708 [55], k témuž roku, ke kterému se váže i smlouva. Vyřezávaný oltář hojně člení akantové rozviliny, figury světců,

¹⁶⁸ Blažíček, Ferdinand Brokof (pozn. 17), s. 24.

¹⁶⁹ O existenci návrhu týkající se farního kostela více Věra Naňková, K činnosti umělců 18. století v Čechách, *Umění VIII*, 1960, s. 83–85, zejména s. 83. – Idem, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, *Umění XVII*, 1969, s. 613–628, zejména s. 617–618.

¹⁷⁰ Kresba perem, inkoustem na papíře, lavírováno, 534 × 365 mm.

¹⁷¹ Kresba perem, inkoustem na papíře, lavírováno, 515 × 378 mm.

¹⁷² Naňková, Drobná zjištění (pozn. 169), s. 618.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 618.

andílků, na vrcholu s archandělem Michaelem a ve středu se sv. Annou Samatřetí zastávají spíše doprovodnou funkci. Z dalších listin z roku 1716 vyplývá, že realizací oltáře měl být pověřen blíže neučený pražský sochař. Na přání choti knížete Marie Ernestiny z Eggenbergu, rozené ze Schwarzenbergu, (1649–1719) „byly vynechány rozviliny po stranách, takže sestával z architektury a soch“.¹⁷⁴ Na základě znalostí těchto kreseb se snaží další z badatelek, tentokrát Polona Vidmar, přiblížit autorství a podobu oltářních rámců vytvořených před rokem 1691 pro zámek Libochovice.¹⁷⁵

Ferdinand Maxmilián Brokof se po vyučení v dílně svého otce rozhodl podniknout studijní cestu. O jejím přesném průběhu jsme informováni jen částečně a tradičně se odvozuje zejména z rozboru vlastních Brokofových prací. Většina badatelů se shoduje na cestě do Vídně, kde jej jistě zaujala tvorba bratrů Strudelů, kteří prošli italským učením. Petr Strudel řídil od roku 1692 uměleckou akademii, „kde se vyučovalo i sochařské kresbě „podle přírody“, ale také podle antických i nových odličků“.¹⁷⁶

Co se týče kreslířského projevu mladšího z Brokofů, existují doklady, že byl v médiu kresby dostatečně zběhlým. V úvodu jsme zjistili, že určité kreslířské vzdělání nabyl v otcově dílně a později s ním nepochybně přišel do kontaktu i ve Vídni. Nicméně jediný bezpečně známý doklad představují některé grafické listy z alba Augustina Petra Neurättera (asi 1673–1749) *Statuae Pontis Pragensis*¹⁷⁷ zachycující podobu soch z Karlova mostu [56]. Na nich se objevuje jméno Ferdinanda Maxmiliána Brokofa coby tvůrce kresebných předloh.¹⁷⁸ Album obsahuje celkem devětadvacet zobrazení, Brokof sám vytvořil kresebné předlohy pro čtyři z nich. Důkazem může být označení na jednotlivých grafikách, kde je jméno mladšího z Brokofů spojeno se slovem „delineavit“, označující autora kreslené předlohy. Tato skutečnost se týká čtyř sousoší vytvořených dílnou Jana Brokofa, jmenovitě: *sv. Kajetána* z roku 1709, *sv. Františka*

¹⁷⁴ Naňková, Drobná zjištění (pozn. 169).

¹⁷⁵ Ty se v některých detailech ztotožňují právě s návrhy oltářů. Výsledky srovnání, spolu s dochovanými rámy a se zachovanými smlouvami, následně umožňují připsání libochovické zakázky Brokofově dílně. – Více Polona Vidmar, *Obrazy a rámy: dřevorezby Jana Brokofa pro knížata Gundakara a Ferdinanda Josefa z Dietrichštejna na zámku Libochovice*, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla. I. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2012, s. 358–369, zejména s. 367. – Určitou nesrovnalost nalezneme v určení místa uložení kreseb. V případě Naňkové se jedná o Státní oblastní archiv v Třeboni, u Vidmar se setkáme se Státním okresním archivem v Táboře.

¹⁷⁶ Blažíček, Ferdinand Brokof (pozn. 17), s. 33.

¹⁷⁷ Augustin Petr Neurätter, *Stauae Pontis Pragensis. Das ist Der Weit- und Breit berühmten Prager Brücken Von Verschiedenen Wohlthätern Und Verehrern der Lieben Heiligen Gottes Herrlich Angegebene Und von Trefflichen Bildhauern Kunstmässig Ausgeführtte Säulen-Bilder. Mit sonderen fleis entworfen Und in Kupfferstiche herausgegeben Von Augustin Neuräutter Bürgern und Kupfferstechern der Königl: alten Hauptstadt Prag*, Praha 1714.

¹⁷⁸ Blažíček, Ferdinand Brokof (pozn. 17), s. 35, 40.

Xaverského z let 1709–1711, skupiny *sv. Vincence Ferrerského se sv. Prokopem* z roku 1712 a *sv. Jana z Mathy, sv. Felixe z Valois a sv. Ivana* vytvořené v roce 1714. Mimo uvedené doklady neznámé žádnou kresbu, kterou bychom mohli Ferdinandovi Maxmiliánovi bezpečně připsat, o jeho schopnosti vytvářet kresebné záznamy jsme však ujištění z dobových zpráv.

V případě Matyáše Bernarda Brauna (1684–1738), předního představitele sochařství baroka, mnoho badatelů předpokládá studijní cestu do Itálie. Ivo Kořán ve své stati dokonce říká: „*Dobře si pak umíme představit, jak si na mostě degli Angeli rudkou důkladně kreslí dva Berniniho anděly, které bude už před rokem 1712 opakovat po bocích svatováclavské poustevny na hranicích Šporkova panství proti Čelákovcům*“.¹⁷⁹ V souvislosti s Kořánovým tvrzením, které je nutno přijímat spíše s rezervou, se převážně ve starší literatuře s Braunem spojuje několik kresebných záznamů. Jejich autorství však dodnes představuje předmět sporu mezi historiky umění. V dílenském provozu, který se stal nezbytností pro produkci uznávaného a vyhledávaného sochaře, plnily skici a modely významnou funkci zprostředkovatele mistrova výtvarného názoru. O Braunovi víme, že kolem roku 1725 zaměstnával šest tovaryšů, což ukazuje na značně rozsáhlou a výkonnou dílnu.¹⁸⁰ Nejčastější modely ze dřeva a hlíny zachycovaly základní rozvržení postavy včetně prostorového rozvržení draperie. Navzdory tomu se i u osoby Brauna setkáváme s názorem, který s existencí kreslených návrhů počítá: „*Kde šlo o práci spěchající nebo kde se mohl spolehnout úplně na schopnosti svých spolupracovníků, zůstal jen při skicování nárysu, půdorysu a bokorysu námětu na papíře*“.¹⁸¹ Hůře se ve starší literatuře setkáme s odlišením skic kreslených od skic ve dřevě nebo v jiném materiálu. Starší badatelé tyto dva pojmy často nerozlišují, s tím výsledkem, že v drtivé většině případů prvenství připadá právě trojrozměrnému modelu. Zajímavou zmínku však nalezneme v případě sochy *Herkomana* pro Šporkovo panství v Kuksu, z let 1719–1720: „*Výtvarná úroveň tohoto díla je podřadná, zaměřená na výraznou nosnost smyslu sochy. Zřejmě k jejímu provedení postačil Braunův náčrtek, podle něhož pak byla provedena propagační mědirytina, a tak nebylo třeba modelu*“.¹⁸² Z důvodu nezachování kresby je nutné o tomto tvrzení uvažovat pouze v hypotetické rovině.

¹⁷⁹ Ivo Kořán, *Herese a sochařství východních Čech v 18. stol., Pomezí Čech a Moravy: sborník prací ze společenských a přírodních věd pro okres Svitavy*, sv. 11, Litomyšl 2010, s. 9–39, zejména s. 13.

¹⁸⁰ Hladík, *Sochařská dílna období baroka* (pozn. 21), s. 18.

¹⁸¹ Poche, *Matyáš Bernard Braun* (pozn. 17), s. 37.

¹⁸² *Ibidem*, s. 95–96.

Další poznámka k Braunově kreslířské tvorbě se vztahuje k jeho realizaci v Teplicích, ke sloupu *Nejsvětější Trojice*, vybudovaném před rokem 1720 pro hraběte Františka Karla Clary-Aldringena (1675–1751). „*Smlouva o provedení statue byla ujednána mezi hrabětem a Braunem 12. dubna 1718. Braun se tu zavázal zbudovat za 2.300 zl. na teplickém náměstí podle vlastního nárysu statui k počtě Nejsvětější Trojice...*“¹⁸³ Zmíněný nárys, dříve náležící do sbírek rodiny Clary-Aldringenu, je dnes rovněž nezvěstný. Jeho další využití, kromě vytváření samotné skupiny, se předpokládá při vytváření grafického listu vydaného při příležitosti oslavy díla. Z výsledné grafiky se nám do dnešních dnů opět nedochoval žádný exemplář, na němž bychom si mohli vytvořit rámcovou představu o podobě návrhu.¹⁸⁴

Na tomto místě musíme ve vztahu k barokní výzdobě Karlova mostu okolo roku 1720 připomenout jednu zakázku, ač nikdy nerealizovanou. Jedná se o návrh na vybudování *pomníku císaři Karlu VI.* [57] v místech bývalé strážnice, iniciované hrabětem Františkem Antonínem Šporkem (1662–1738). Vytvoření monumentálního oslavného pomníku měl na starosti Šporkem oblíbený a často oslovovaný sochař Braun. Z velkoryse pojaté mramorové skupiny se nám do dneška dochoval kresebný návrh, který tvořil součást žádosti o její vybudování.¹⁸⁵ Odevzdal ji osobně Tobiáš Antonín Seeman spolu se sochařem Braunem. Součástí listin představoval i „*náčrt, pravděpodobně vlastní rukou kreslený*“, který „*Braun k žádosti přiložil zároveň se slovním výkladem alegorických figur pomníku*“.¹⁸⁶ K autorství se vyjádřil i Emanuel Poche, jenž náčrt přímo spojuje s autorstvím Brauna.¹⁸⁷ Žádost nakonec neměla zdárného konce. Po neúspěchu u staroměstské rady situaci nerozhodl ani staroměstský královský hejtman Leopold hrabě z Valdštejna, ke kterému byla žádost přesunuta. Po několika letech nečinnosti se Špork snažil oživit zájem o památník druhým návrhem, který mu graficky zpracoval Michal Jindřich Renz a Josef Daniel z Montalegre a který hrabě odevzdal samotnému císaři při jeho návštěvě Prahy v roce 1723. Ani to však Šporkovi nepomohlo a památník nakonec zůstal pouze ve fázi návrhů.¹⁸⁸ Místo

¹⁸³ Poche, Matyáš Bernard Braun (pozn. 17), s. 107.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 111.

¹⁸⁵ Dnes ovšem nezvěstný, jeho podoba je známá z tištěných reprodukcí. Kresba tuší, 400 × 510 mm, datováno do roku 1720. – František Roubík, Braunův návrh Sporckovského sousoší pro Karlův most v Praze z r. 1720, *Památky archeologické XXXIX*, 1933, s. 71–74, zejména s. 73.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 71–72.

¹⁸⁷ „*Zachoval se jen kreslený Braunův návrh, který byl před lety objeven a publikován. Návrh je provázen přípisem Šporkova kapelníka Tobiáše Seemanna a Matyáše Brauna, v němž oba Šporkovým jménem žádají 13. února 1720 radu Starého Města o povolení zřízení pomníku*“ – Poche, Matyáš Bernard Braun (pozn. 17), s. 146.

¹⁸⁸ Roubík (pozn. 185), s. 72.

mostního pilíře obsadila socha *sv. Kryštofa* provedená Emanueleem Maxem (1810–1901) v roce 1857. Z původně velkorysého projektu se realizovala *socha císaře Karla VI.* v nadživotní velikosti vytvořená z mramoru, která se dnes po různých peripetiích nachází na zámku Laxenburg nedaleko Vídně.¹⁸⁹

Ve 30. letech se Braun spolupodílel na výzdobě Královské zahrady při Pražském hradu. Jedná se o dvojici lvů s putti a dvojici dekorativně zdobených váz. Právě k vázám se váže „*dobový, avšak nesignovaný tužkový návrh, značně ozdobnější a obklopující jak plášť tak víko bohatší plastikou figurální*“.¹⁹⁰ O autorovi kreseb se dnes můžeme dohadovat. Braunovo autorství zůstává nijak nepodloženo. Jejich autorem se mohl stát nám dnes neznámý umělec, jehož úkolem bylo navržení designu těchto dekorativních skulptur.

Fondy České republiky obsahují velké množství materiálu. Jednotlivé listy lze často z důvodu nových inventárních systému těžko vysledovat, a z tohoto důvodu nám je v některých případech napomáhá přiblížit starší literatura. Za příklad může posloužit vysoce kvalitní náčrt k soše *sv. Josefa* přiřazený k realizaci sochy *sv. Josefa* na pražských Radničních schodech [60].¹⁹¹ Proces vytváření sochy kolem roku 1714 je dokumentován v několika smlouvách, nemluví se však ani o autorovi nákresu, ani o sochaři. Samotná kresba *sv. Josefa* nese s výslednou realizací řadu nesrovnalostí [58], z nichž na první pohled nejvíce patrná představuje osově převrácení postavy, poloha Ježíška nebo celkové pojetí šatu *sv. Josefa*. Z hlediska kvality si u návrhu nelze nevšimnout vysoké umělecké úrovně. Působivá kompozice, ať už ve vyjádření intimního vztahu *sv. Josefa* s malým Ježíškem, či v pečlivě provedeném lavírování šatu, odkazuje ke kvalitnímu kreslíři, na základě provedení snad k malíři, který provedl náčrt sochy nezávisle na soklu, jenž tvoří pouze několik jednoduše načrtnutých čar strohým způsobem vymezujících architekturu podstavce. Konečná socha provedená v intencích dynamického baroka zajímavým způsobem odkazuje k tvorbě Matyáše Bernarda Brauna. Nejpatrněji se jeví ve způsobu zřasení látky, nejen v přední části, ale i v partii zad. Z nedostatku bližších zpráv je nutné připustit možnost, že kresba mohla sloužit jiné, dosud neznámé realizaci.

¹⁸⁹ Jan Morávek, Dílo Matyáše Bernarda Brauna na hradě pražském, *Památky archeologické* XXXX, 1934–1935, s. 126–136, zejména s. 131–133.

¹⁹⁰ Ibidem, cit. s. 129.

¹⁹¹ Oldřich J. Blažiček – Václav Husa, Materiálie k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách II., *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění*, 1937, s. 3–26, zejména s. 21–23.

Mezi dalšími dochovanými příklady nejsou výjimkou ani návrhové kresby řemeslného charakteru. Ukázkou představuje náčrt oltářního rámu od drážďanského sochaře Jana Jiřího Hermana (Heermana) z 90. let 17. století.¹⁹² Z druhého desetiletí 18. století se nám dochovala dvojice návrhů k vnitřnímu vybavení *kostela sv. Petra a Pavla* v Hosíně z ruky Jiřího Andreeho. Další ukázky pro stejný kostel představují návrhy různých autorů na oltář, kazatelnu a varhany pocházející ze 70. let 18. století.¹⁹³ Z pražského prostředí 30. let známe práci řezbáře Jana Kašpara Hankeho, jenž společně s truhlářem Janem Melzerem vytvořil oltář menších rozměrů pro svatovítskou katedrálu. Zakázka se spojuje s nákresem z roku 1731: „*jest to list 45,5 cm. vys. a 24 cm. šir. Na přední straně jest nákres oltáře provedený hnědou barvou a modrou barvou stínovaný...na zadní straně jest napsána smlouva...*“¹⁹⁴

Nástupem první třetiny 18. století dovedeme čím dál častěji připojit dochovaný kreslený záznam k osobnosti, ke které přiřadíme biografické údaje včetně realizovaných děl. Takovým může být olomoucký rodák, sochař a stavitel Václav Render (1669–1733),¹⁹⁵ umělec významně spjatý s barokním uměním svého rodného města. Velké množství zakázek s ním spojené nese souvislost s morovou epidemií, která zasáhla Moravu v letech 1713–1715. Mezi jeho díla počítáme morový *mariánský sloup na Dolním náměstí*, *morový sloup v Litovli* a *oltář sv. Pavlína* ve farním kostele sv. Mořice. K zakázce na vybudování oltáře morové patronky z roku 1716 se nám dochovala zatím jediná známá vlastnoruční Renderova kresba [96]. Období druhého desetiletí 18. století patří k nejplodnějším Renderovým obdobím. Za stěžejní dílo považujeme *sloup Nejsvětější Trojice* na Horním náměstí v Olomouci budovaný od roku 1717.¹⁹⁶ Mezi jeho další realizace patří návrhy části souboru olomouckých barokních kašen.¹⁹⁷ V souvislosti s olomouckým trojičním sloupem uvádí Gabriela Elbelová tvrzení, že již v roce 1717, kdy započala výstavba monumentu, zřejmě existoval návrh,

¹⁹² Blažiček – Husa (pozn. 191), s. 11–17.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Antonín Podlaha, Zprávy a podrobnosti, *Památky archeologické XXV*, 1913, s. 171–177.

¹⁹⁵ K osobě Václava Rendera srov. Milan Tognier, Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci, *Umění XXI*, 1973, s. 226–239. – Gabriela Elbelová, Václav Render – Zbožnost za časů moru, in: Martin Elbel – Ondřej Jakubec (eds.), *Olomoucké baroko. Proměny ambic jednoho města. 1. Úvodní svazek*. Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc. Olomouc 2010, s. 142–156.

¹⁹⁶ Stavba pokračovala po smrti umělce až do roku 1754. – Jakubec – Perůtka, *Olomoucké baroko*. 3. Historie a kultura (pozn. 16), s. 236–237.

¹⁹⁷ V roce 1752 byl městem osloven sochař Jan Antonín Richter (1712–1762), aby doplnil sérii olomouckých barokních kašen. Do současnosti se nám dochoval kresebný návrh k *Arionově kašně*. Dnes uloženo v SOA Olomouc. – Více Martin Pavlíček, *Olomoucké barokní kašny*, in: Jakubec – Perůtka *Olomoucké baroko*. 2. Katalog (pozn. 16), s. 157, reprodukce s. 160.

který Render zmiňuje ve své závěti. Měl se stát stěžejní pomůckou pro provádějící sochaře a kameníky a ukazoval plánovanou podobu.¹⁹⁸ Jak dále Elbelová o Renderovi uvádí: „jeho ambice a schopnosti se neomezovaly jen na kamenickou činnost a tak sám navrhoval a kreslil sochařské monumenty, příležitostně také některé práce sám realizoval“.¹⁹⁹ Tato skutečnost zůstává, vzhledem k absenci vlastních kresebných záznamů, nepodložena.

Filip Sattler (1695–1738),²⁰⁰ umělec pocházející z oblasti Tyrolska, získal své první školení v umělecké tradici řezbářství svého rodného města, s největší pravděpodobností v dílně svého otce sochaře Klementa Sattlera a strýce, rovněž sochaře, Ondřeje Kölla.²⁰¹ Z roku 1721 se dochovala první zpráva o Sattlerovi v Olomouci, avšak badatelé se shodují, že zde pobýval dříve, snad již kolem roku 1719, kdy zřejmě pracoval jako tovaryš v dílně Johanna Sturmera nebo u Augustina Thomasbergera.²⁰² Existují však domněnky o podniknuté studijní cestě do Itálie. Nejvíce se tato hypotéza odráží v neskryté inspiraci v díle Gian Lorenza Berniniho a jeho následovníků vícekrát patrná v Sattlerově díle.²⁰³ Jinými autory je tato návaznost spojovaná s vlivy Baldassara Fontany.²⁰⁴ Mimoto existuje další zajímavý předpoklad, že Sattlera do Olomouce přivedl sám Václav Render, který v něm viděl zdatného sochaře.²⁰⁵ Sattlera nelze považovat pouze za schopného kamenosochaře, nýbrž i za řezbáře, a jak dokazují některé prameny, štukatéra.²⁰⁶ Zakázka v kostele sv. Mořice v Olomouci je považována za první Sattlerovo dílo na Moravě vůbec. Konkrétně se jedná o sochařskou výzdobu již zmíněného *oltáře sv. Pavlíny* budované Renderem od roku 1716. K této činnosti se dochovala dvojice listů obsahující kresebné záznamy andělských figur úzce souvisejících právě s tvorbou Gian Lorenza Berniniho [100].

¹⁹⁸Kresba se do dnešních dnů nedochovala. – Viz Elbelová, Václav Render (pozn. 195), s. 143.

¹⁹⁹ Na případné sochařské realizace si ve většině případů najímal jiné umělce, mezi které patří Johann Sturmer (1675–1729), Tobias Schütz (před 1700–1724), Jan Jiří Schaubberger (okolo roku 1700–1744) a Filip Sattler (1695–1738). – Ibidem, s. 144.

²⁰⁰K osobě Filipa Sattlera srov. Gabriela Elbelová, *Život a dílo sochaře Filipa Sattlera 1695–1738*, (diplomní práce), Katedra dějin umění, FFUP, Olomouc 1997. – Idem, Olomoucký sochař Filip Sattler (1695–1738), *Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva*, Olomouc 1998, s. 84–86. – Helena Zápalková, Několik poznámek k dílu moravského barokního sochaře Filipa Sattlera, *Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva*, Olomouc 2000, s. 123–129.

²⁰¹Miloš Stehlík, K účasti sochaře Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci, *Umění VIII*, 1960, s. 616–620, zejména s. 618. – Elbelová, Olomoucký sochař Filip Sattler (pozn. 200), s. 84. – Zápalková, Několik poznámek (pozn. 200), s. 123.

²⁰²Jakubec – Perůtka, Olomoucké baroko. 3. Historie a kultura (pozn. 16), s. 237.

²⁰³Elbelová, Olomoucký sochař Filip Sattler (pozn. 200), s. 84.

²⁰⁴Zápalková, Několik poznámek (pozn. 200), s. 123.

²⁰⁵Ibidem.

²⁰⁶Z posledního jmenovaného zaměření však naneštěstí dnes neznáme žádné dochované realizace. – Ibidem

S osobou Filipa Sattlera se mimo sochařské realizace pojí zajímavost v podobě záliby ve střelných zbraních. Prameny dokonce uvádějí, že se stal členem olomouckého střeleckého bratrstva, kde se jeho přítomnost uvádí do roku 1735, a s jehož činností se pojí několik dochovaných kreseb [104].²⁰⁷

Zajímavý příklad kresebných návrhů představují kresby mající vztah k budování mariánského či světeckého sloupu. Dvojice návrhů dnes uložená v Brně²⁰⁸ se týká jezuitských sloupů původně určených pro prostranství před olomouckým *kostelem Panny Marie Sněžné* z doby okolo roku 1720.²⁰⁹ Nejedná se o návrhy na odlišné realizace, ale o dvě alternativní verze. Obě kresby na svém vrcholu obsahují postavu jezuitského světce – v prvním případě *sv. Ignáce*, ve druhém *sv. Františka Xaverského* [59]. Ani jedna z nich nijak nevyniká vysokou uměleckou kvalitou. Autorem kresby týkající se prvního ze světců „*byl patrně v kresbě nepřiliš zběhlý kameník*“.²¹⁰ S tím souvisí nízká úroveň architektonické partie sloupu, o figuru světce se autor návrhu ani nepokusil. Místo toho mu vyobrazení poskytl grafický list, z něhož druhotně přičlenil vystřiženou postavu ke své kresbě. Druhý návrh se vyznačuje vyššími kvalitami, kreslíř tentokrát zvládl vlastnoručně provést celý objekt, včetně postavy světce na vrcholu sloupu. Skutečnost naznačuje, že se jedná o dva rozdílné autory. Účel návrhů nám napomáhají osvětlit archivní zprávy, ze kterých se dovídáme, že „*v rámci závěrečných prací na právě dostavovaném jezuitském kostele Panny Marie Sněžné se jezuité rozhodli vyřešit nástup do kostela výrazně triumfálním motivem dvojice sloupů hlavních jezuitských světců*“.²¹¹ Projekt však nakonec nebyl z dnes neznámých důvodů nikdy realizován. Budování oslavných sloupů nejspíše souviselo s blížícím se výročí kanonizace obou světců v roce 1722. „*Triumfální charakter projektu měl tedy zdůraznit moudrost a význam těchto světců v dějinách jezuitského řádu i katolické církve obecně*“.²¹² Vzhledem k okolnostem, že olomoučtí jezuité udržovali kontakt s již

²⁰⁷Členové bratrstva vyráběli a opravovali střelné zbraně, včetně výzdoby pažeb. K nejznámějším členům patřili příslušníci rodiny Reimerů. – Více Jakubec – Perůtka, *Olomoucké baroko*. 2. Katalog (pozn. 16), s. 513–514.

²⁰⁸MZA Brno, fond E 28, *Jezuité v Olomouci 1567–1773*, F 2/2, kresba perem a tuší na papíře, 555 × 205 mm, dodatečně vlepena část grafického listu s vyobrazením světce. – MZA Brno, fond E 28, *Jezuité v Olomouci 1567–1773*, F 2/2, kresba perem a tuší na papíře, kolorováno, 285 × 168 mm.

²⁰⁹Martin Pavlíček, „A tak postavil ty sloupy v sínici chrámové.“ Nerealizovaný projekt sloupů jezuitských světců před kostelem Panny Marie Sněžné v Olomouci, in: *Studia moravica II. Sborník příspěvků z konference Genologický systém kultury na Moravě*. Olomouc 2004, s. 265–272.

²¹⁰Ibidem, s. 266.

²¹¹Dvojice sloupů je dávana do souvislosti se sloupy frankujícím Šalamounův chrám v Jeruzalémě tak, jak jsou popisovány v Bibli. – Pavlíček, „A tak jsem postavil ty sloupy v sínici chrámové“ (pozn. 209), s. 266.

²¹²Jakubec – Perůtka, *Olomoucké baroko*. 2. Katalog (pozn. 16), s. 49–50, cit. s. 50.

zmíněným Václavem Renderem, jenž se účastnil realizace nového jezuitského kostela,²¹³ hypoteticky spojujeme s jeho osobou minimálně kvalitnější návrh se sv. *Františkem Xaverským*.²¹⁴

Další příklad kresebného záznamu, tentokrát *pilíř se sochou Panny Marie*, se nám dochoval ve spojitosti s výzdobou kostelního areálu v Horní Dobrouči nedaleko Ústí nad Orlicí [60]. Do užších souvislostí se uvádí kresba vztahující se k mariánskému oslavnému sloupu.²¹⁵ O historii realizace rozsáhlejšího sousoší se dovídáme z archivních pramenů. K jednomu z dopisů z roku 1736, ve kterém místní farář Bernard Romedius Fontana po pražském arcibiskupství žádá povolení ke stavbě, byl přiložen kresebný návrh. Ve zmiňované listině nalezneme zmínku o objednavateli díla, o autorovi sochařské realizace nebo kresby však chybí jakákoli zmínka.²¹⁶ Vyřešit tuto otázku se pokusil Martin Pavlíček, který návrh jednoznačně připisal sochaři Severinovi Tischlerovi (1705–1743),²¹⁷ jemuž se výsledná realizace připisuje již několik desítek let. „*S ohledem na účel kresby je podána tak, aby co nejsrozumitelněji vyjádřila záměr fundátora i umělce. Proto jen povšechně zobrazuje mírně esovitou kompozici a dva odlétávající cípy pláště naznačující bohatěji členěnou draperii, která rozvádí sochu do dekorativního reliéfu.*“²¹⁸

Dalším moravským sochařem, narozeným v samém závěru 17. století, se stává Jiří Antonín Heinz (1698–1759),²¹⁹ jenž coby sochař vyšel ze svitavského uměleckého prostředí, kde se učil kamenosochařství v dílně Jana Sturmera (1675–1729).²²⁰ Po vyučení, se před rokem 1721, odkdy máme dochovanou první signovanou práci, předpokládá Heinzova studijní cesta, která vedla do Dolního Rakouska a jižního Německa. Z tohoto prostředí jej ovlivnila hlavně tvorba štukatéra italského původu Diega Francesca Carloneho (1674–1750), jehož tvorba typická pro své „*postavy protažených proporcí s lehce esovitým prohnutím těla a zvýrazněnými boky...oděny do těžkých draperií traktovaných velkorysími, do hloubky promodelovanými záhyby,*

²¹³Portál průčelí kostela Panny Marie Sněžné dokončen v roce 1714.

²¹⁴Togner, Václav Render (pozn. 195), s. 235.

²¹⁵NA Praha, fond Pražské arcibiskupství I, kt. 1296, kresba perem na papíře, lavírováno, 394 × 140 mm.

²¹⁶Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Pardubickém kraji*, Praha 2008, s. 90–98, zejména s. 92–93.

²¹⁷Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, Olomouc 2008, s. 54.

²¹⁸Ibidem.

²¹⁹K osobě Jiřího Antonína Heinze zejména: Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698–1759*, Olomouc 2011. – Miloš Stehlík, *Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze*, Brno 2013.

²²⁰Ve Svitavách doložen mezi lety 1707–1712. – Zápalková, Jiří Antonín Heinz (pozn. 219), s. 12.

kteřé jsou dále zbrázděny četnými mělkými prohlubněmi, či vřypy“²²¹ Heinzovi zprostředkovala aktuální umělecké dění v Římě.²²² Další významné podněty pocházely z tvorby drážďanského sochaře Baldassara Permosera (1651–1732)²²³ a z českého prostředí od Matyáše Bernarda Brauna.²²⁴

Všechny zmíněné inspirační zdroje se zajímavým způsobem promítly do Heinzovy kreslířské tvorby, ze které se nám dochovala autorsky určená dvojice návrhů na oltáře ze závěru 30. let 18. století a jeden sporný list. Svým osobitým pojetím Heinz představuje odlišný proud moravského pozdně barokního sochařství, které výrazněji nevychází ani z italského prostředí, ani se nijak zvláště neinspiruje trendy přinášenými umělci poučenými vídeňskou akademií.

Z období 20. let 18. století známe několik kreseb vztahujících se k realizacím pražských kapucínů.²²⁵ U první z nich, pořízené před rokem 1726 neznáme jméno autora. Kresba zahrnuje zajímavým způsobem pojaté sousoší na motiv *sv. Rodiny*. Přítomnost andílků a Boha Otce s holubicí Ducha svatého a letmo načrtnutých pilastrů poukazuje na budoucí využití objektu coby oltáře v sakrálním prostoru. Kreslířský styl se pohybuje na vysoké úrovni. Dobře zvládnutou perokresbu dokresluje citlivě využitě lavírování, pro oživení se navíc některé partie dočkaly zvýraznění kolorováním. Naproti tomu druhá kresba, v jejímž případě rovněž neznáme jméno autora, představuje dílo rozdílné kvality. Na první pohled odlišný výtvarný projev pracuje s tvrdou a výraznou obrysovou linií, kterou dokresluje podobně syté pojaté stínování v podobě šrafování. Nižší kreslířovy schopnosti umocňují nezvládnuté proporce jednotlivých figur. Na základě podobného datování i faktu, že oba návrhy obsahují stejný námět, se s největší pravděpodobností jedná o soutěžní návrhy, určené k výzdobě jedné z prostor pražské Lorety.

Pro pražské prostředí se následně stala zásadní situace, která vznikla o několik málo let později, poté co uměleckou scénu naplno ovládla rodina Platzerů.

²²¹ Zápalková, Jiří Antonín Heinz (pozn. 219), s. 18.

²²² Diego Francesco Carlone podnikl mezi lety 1695–1698 studijní cestu do Říma, kde na něj zapůsobil ohlas díla Ercole Ferraty. V té době Řím již ovládají nové vlivy, které přinášejí umělci přicházející zejména z francouzských zemí a spolu s nimi vlna klasicismu, která postupně převládá nad dynamickým stylem Berniniho a jeho bezprostředních žáků. V díle Carloneho se setkáme se syntézou těchto stylů. Po smrti otce přebírá štukatérskou dílnu činnou na počátku 18. století v Horním Rakousku. – Zápalková, Jiří Antonín Heinz, (pozn. 219), s. 18.

²²³ Zápalková, Jiří Antonín Heinz, (pozn. 219), s. 7.

²²⁴ Množství realizací nalezneme především v okolí města Uničova, Olomouce, kde se jeho působení předpokládá mezi lety 1735–1745, a Znojma, kde pobýval od roku 1745. – Jakubec – Perůtka, Olomoucké baroko. 3. Historie a kultura (pozn. 16), s. 235. – Zápalková, Jiří Antonín Heinz, (pozn. 219), s. 16–19.

²²⁵ NA Praha, Řádový archiv kapucínů, díl II. 16. - 20. stol. (ŘK), č. fondu 31, kt. 257.

Zakladatelem rodinné dílny se stal plzeňský řezbář Jan Benedikt (1678–1727/1731). Jeho výtvarné kvality nepřekonalý řemeslnou úroveň, a tak se za majitele produktivní kamenosochařské a řezbářské dílny považuje až jeho syn Ignác František Platzer (1717–1787), který se vzápětí stal vedoucím pražským sochařem druhé poloviny 18. století. Jeho synové²²⁶ i vnuci²²⁷ dále pokračovali v rodinné tradici. Z dílenské pozůstalosti se do současnosti dochovalo velké množství kreseb, *bozzett* a modelů, které můžeme spojit s téměř všemi členy umělecké rodiny. Unikátně můžeme porovnávat díla šesti generací sochařů, z nichž největší důležitosti nese Ignác František.²²⁸

Ignác František Platzer²²⁹ se nejprve vyučil řemeslu svého otce, po jeho smrti působil v dílně některého z plzeňských mistrů. V rámci prvotní výuky se seznámil jak s technikou řezby, tak s prací v pískovci. Teprve ve svých dvaceti čtyřech letech v roce 1741 či spíše 1742 vstoupil na vídeňskou akademii, kterou navštěvoval několik let. Hlavní výuka pod vedením sochaře Johanna Nikolause Molla (1709–1743) spočívala v následování sochařského díla nedávno zesnulého Georga Raphaela Donnera (1693–1741).²³⁰ Kromě toho se kladl důraz na výuku kreslení podle lidské postavy. Důkazem může být množství kreseb zachycujících figuru v pohybu a z více stran.²³¹ Platzer opouští Vídeň zřejmě krátce po Mollově smrti v roce 1743 a vrací se nikoli do rodné Plzně, nýbrž do Prahy, kde záhy zakládá svou dílnu. Vlivy vídeňské akademie zůstávají v jeho tvorbě značné.²³²

Z dílny rodiny Platzerů známe velké množství kreseb různého charakteru. Největší počet uchovává Národní galerie v Praze,²³³ jež se může pyšnit několika stovkami jednotlivých listů. Samotná kreslířská tvorba Františka Ignáce se rozděluje do několika skupin. První z nich odkazuje ke konkrétním realizacím, nejčastěji se jedná o zakázky pro zámecká sídla a kostely. Dále soubor obsahuje studijní kresby

²²⁶Jan Nepomucký Josef Platzer (naroz. 1745) a Josef Ignác Platzer (1751–1810) žijící se jako malíři. Další ze synů Ignác Michal Platzer (1757–1828) převzal otcovu dílnu a stal se dvorním sochařem Leopolda II. – Viz Skořepová (pozn. 17), s. 11.

²²⁷František Ignác Jan Platzer (1795–1813) a jeho bratr Ignác Karel Platzer (1799–1853). Sochařská dílna se dále drží po další dvě generace umělců. Ibidem, s. 11–12.

²²⁸Ibidem, s. 9–12.

²²⁹Zvyklostí v prohlubování vzdělání umělců hrály důležitou roli vandrující cesty po Evropě, při nichž se umělci seznamovali s významnými díly současných i již zemřelých umělců. V případě Ignáce Františka Platzera však žádnou studijní cestu mimo Vídeň nepředpokládáme. K vyvrácení tohoto názoru chybí jakékoli prameny či kresebné záznamy samotného umělce. – Ibidem, s. 40.

²³⁰Zejména na základě odlišků a kreseb podle Donnerových děl. Dále se vyučovalo z vlastních Mollových kreseb dle renesančních děl. – Ibidem, s. 40–42.

²³¹Ibidem, s. 42.

²³²Ibidem, s. 37–43.

²³³Dříve v majetku Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. – Viz Poche, Sochařské kresby Platzerů, (pozn. 19), s. 231–242.

vyznačující se značným skicovitým projevem. Tyto listy, cenné co do poznání tvůrčích postupů sochaře, se dají datovat pouze se značnými obtížemi. V neposlední řadě se setkáme i s ukázkovými modely určenými objednavatelům. Díky formě, s jakou byly vytvářeny, ztrácí kresby část svého působení z důvodu úbytku spontánnosti v sochařově projevu.²³⁴

Podobně rozvětvenou sochařskou dílnu představovali Jelínkové z Kosmonos.²³⁵ Jejich nejplodnější období bychom mohli zařadit do 20. – 70. let 18. století, kdy vytvářeli svá sochařská díla hlavně pro prostor severních Čech. V Národním archivu v Praze se v nedávné době našla kresba zaznamenávající podobu zakázky na oltář pro *kapli sv. Barbory* v obci Debř na Mladoboleslavsku [65].²³⁶ Na základě signatury připojené k návrhu: „*Martinus Jelínek delineavit sculptor*“, s datací 1754 známé z archivních dokumentů, můžeme list lépe spojit s konkrétní osobností této umělecky zaměřené rodiny. S jistotou se nebude jednat o Martina Jelínka st. (1674–1750), jenž zemřel čtyři roky před zadáním zakázky. Spíše se jedná o jeho syna Martin Ignáce Jelínka (narozen 1728),²³⁷ v jehož díle nalezneme i poučení z tvorby svého nevlastního strýce Josefa Jiřího (1697–1776), se kterým často spolupracoval. Celkové provedení návrhu ukazuje na zkušeného kreslíře. V otázce stylu dominují ostře lánané sklady drapérií u dvojice světic po stranách a plošný mřížkovitý ornament zaplňující značnou plochu oltáře, zbylý prostor je vyhrazen bohatému rokajovému dekoru. V konečné realizaci se setkáme s minimálními obměnami, nejpatrnější změnou se stává zrcadlové otočení postav světic *sv. Kateřiny Alexandrijské* a *sv. Dorotey*.²³⁸

Pozdně barokní sochař Jakub Eberle (1718 – po 1776) po svém návratu z Říma, kde pobýval od roku 1743 zřejmě do roku 1750, působil především v severozápadních Čechách. Jedná se o umělce, jenž nenavštěvoval vídeňskou akademii a spíše navázal na starší tradici v Čechách spolu se znalostmi načerpanými pobytem v zahraničí. Z jeho tvorby je v současnosti znám jediný náčrt hlavního oltáře uložený ve Státním

²³⁴ Poche, *Sochařské kresby Platzerů*, (pozn. 19), s. 231–242.

²³⁵ Radana Hamsíková – Milena Nečásková – Miloš Suchomel, *Barokní sochařská dílna Jelínků z Kosmonos: Restaurování řezby z děkanského kostela sv. Máří Magdalény v Sobotce* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996. – Tomáš Hladík – Radana Hamsíková – Miloš Suchomel, *Josef Jiří Jelínek (1697–1776): Barokní sochařská dílna z Kosmonos* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997, s. 9–40.

²³⁶ NA Praha, fond Arcibiskupství pražské, *Návrh hlavního oltáře*, 1754, kresba perem na papíře, lavírováno, zbytky žluté barvy, 340 x 210 mm.

²³⁷ Jeho bratr František Alexandr Jelínek (narozen 1704) působil na Moravě, spolupracoval například s Josefem Winterhalderem st. na výzdobě mostu v Náměstí nad Oslavou.

²³⁸ Ty se dnes na původním místě z důvodu krádeže již nenachází a jejich podoba je známá pouze z archivních fotografií. – Hladík – Hamsíková – Suchomel (pozn. 235), s. 32.

okresním archivu v Kadani.²³⁹ V polovině 70. let Eberle pracoval na výzdobě *kostela Nanebevzetí Panny Marie* v Mašřově, kde vytvořil hlavní i boční oltář a kazatelnu. Právě s touto realizací spojuje badatelka Círglová nerealizovaný návrh. Stylové provedení nákresu dle Círglové odkazuje na pozdně barokní bavorskou produkci, která se pro Eberleho stává stěžejním inspiračním zdrojem v době poloviny 60. let 18. století.²⁴⁰

Karel Antonín Devoty (1738–1817) představuje dalšího tvůrce pozdně barokních sochařských kreseb, působícího v oblasti Čech.²⁴¹ Sochař se ve svých počátcích vyučil v dílně svého otce, taktéž sochaře, a později se v 50. či 60. letech vydal na studijní cestu. V úvahu připadá nejvíce Itálie, konkrétně Řím, kde se jeho činnost spojuje s výzdobou svatopetrské kolonády.²⁴² Z Devotyho činnosti, která se odehrála zejména v okolí Hradce Králové, známe množství autorsky připisovaných kreseb [132].²⁴³ Návrhy spojuje provedení ve formě ukázkových kreseb přikládaných ke smlouvám s objednavateli. Svým zaměřením se týkají interiérového vybavení kostelů – kazatelen, zповědnic a oltářů. Nejčastější technikou se stává perokresba, často doplněná lavírováním či kolorováním. Devotyho kresbami se ve stručnosti zabývá Ivo Kořán. Pětice kreseb původně uložená v Uměleckohistorickém muzeu v Praze datovaná do poslední třetiny 18. století dosud čeká na své přiřazení ke konkrétní realizaci.²⁴⁴ Fond dále obsahuje čtyři kresebné návrhy z archivu města Poděbrady a dvojici návrhů kazatelen v rokokovém stylu pro kostel v Chroustově ve Státním okresním archivu v Jíčině.²⁴⁵

V případě postihnutí charakteru Devotyho kreseb využívá Círglová srovnání s dobovou produkcí, nejvíce s Ondřejem Schweiglem působícím na Moravě nebo s bavorským sochařem Ignazem Güntherem, v obou případech s umělci prošlými

²³⁹Státní okresní archiv, Kadaň, kresba tuší na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 320 × 530 mm. – Kateřina Círglová, Jakub Eberle. Sochař českého pozdního baroka, *Umění XLVII*, 1999, s. 472–493, reprodukce na s. 487.

²⁴⁰Ibidem, s. 486.

²⁴¹Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové. Část druhá, *Umění XIX*, 1971, s. 136–189, zejména s. 162–164. – Idem, Umění a umělci klasicismu a empiru v Hradci Králové, *Umění XXV*, 1977, s. 499–523. – Lucie Štěrbová, *Karel Antonín Devoty. Příspěvek k poznání východočeského sochařství druhé poloviny 18. století* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU Brno 2013, zejména s. 25–36.

²⁴²Ivo Kořán, Barokní umění v kacířské zemi, in: *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*, Praha 2003, s. 563.

²⁴³Pět z nich dříve uloženo v pražském Uměleckohistorickém muzeu. Místo současného uložení není známo. – Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové. Část druhá (pozn. 241), s. 162–164.

²⁴⁴Ibidem, s. 163, 182–183.

²⁴⁵Ibidem, s. 163. – Círglová (pozn. 239), s. 100–101.

vídeňskou uměleckou akademií.²⁴⁶ „V porovnání s těmito kresbami jsou Devoty návrhy poznamenány jistou těžkopádností a prozrazují, že jejich autorem není umělecký virtuos nýbrž řemeslník, kterému není kresba zcela vlastní.“²⁴⁷ Dále se autorka zabývá, jakým způsobem sochař zachytil vlastní sochy v kontextu oltářní či jiné architektury: „správné tvary musel hledat pomocí mnoha tahů a často je ani nenalézal. Jeho postavy trpí častou disproporcí. A to zřejmě především ty, pro které neměl přímého kresebného vzoru. Často vidíme nelogické natočení končetin, výrazně menší hlavu oproti zbytku těla. Jinde zase spatřujeme působivé detaily, což naznačuje přímé převzetí z grafických předloh...Předlohy přizpůsobil svým schopnostem a přejímal je ve velice zjednodušené formě“.²⁴⁸

Soubor kreseb připsaných Karlu Antonínu Devotymu představuje pestrou směsici návrhů různého provedení i využití. Avšak svou formou „pokulhávají“ za soudobou produkci, kterou v prostředí českých zemí reprezentuje pražská dílna Platzera či činnost Ondřeje Schweigla na Moravě. Nízká úroveň Devotyho kreseb je přičítána zejména absencí akademického školení ve Vídni.²⁴⁹

Obdobnou pozici na poli dochovaných kresebných záznamů, jakou má v pražském prostředí Platzera dílna, zastává v moravském prostoru *oeuvre* dvou sochařů 2. poloviny 18. století, jmenovitě Josefa Winterhaldera st. (1702–1769) a již zmíněného Ondřeje Schweigla. Josef Winterhalder st. se narodil ve městě Vöhrenbach ve Württembersku, většinu svého tvůrčího života však prožil na Moravě. Po vyučení v otcově dílně podnikl studijní cestu, která vedla přes Mnichov, kde poznal tvorbu Egidia Quirina Asama a hlavně Diega Francesca Carloneho a jeho kubizující styl. Odtud pokračoval do Vídně, kde v letech 1726–1728 navštěvoval Akademii, „tu od roku 1725 řídil malíř Jacob van Schuppen (1670–1751) a Winterhalder si zde osvojil především umění kresby, kompozice a proporcí. Vlivný byl i umělcův kontakt se školními sbírkami, které tvořily kopie významných sochařských děl minulosti a kvalitní kolekce obrazů, kreseb a grafických reprodukcí“ [67].²⁵⁰ Rovněž pro něj bylo důležité setkání s malířem Danielem Granem (1694–1757) a především malířem Paulem Trogerem (1698–1762), s nímž si vzájemně ovlivňoval uměleckou tvorbu. Důležitou osobu, která nás bude dále zajímat, představuje pozdně barokní malíř Josef Winterhalder ml. (1743–1807), syn

²⁴⁶ Círglová (pozn. 239), s. 31–35.

²⁴⁷ Ibidem, s. 31.

²⁴⁸ Ibidem, s. 32.

²⁴⁹ Ibidem, s. 33–34.

²⁵⁰ Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 15–24, cit. s. 18.

Josefova bratra Jana Michaela (1706–1759), který byl ve svém útlém věku poslán za strýcem do učení a v jehož ateliéru se naučil základům umění včetně kreslení.²⁵¹

Z Winterhalderovy kreslířské tvorby se dochoval rozsáhlý konvolut kreseb, který dnes většinou nalezneme uložený ve sbírkách Moravské galerie v Brně.²⁵² Otázkou rozboru se zabývalo množství badatelů soustředících se na otázku moravského baroka či hlubších souvislostí s tvorbou Paula Trogera.²⁵³ „Troger a Winterhalder, které spojovaly těsné vazby přátelské, a později také pracovní, spolu velmi často soutěžili v kresbě a modelování a svoje díla si navzájem také korigovali“.²⁵⁴

Po rozboru dochovaného fondu se Winterhalderovo kreslířské dílo dělí do několika skupin, na základě rozdílného námětu, kterým se věnují a funkce, která se kresbě přikládá. První z nich představují kresby týkající se vlastních sochařských realizací a i prací cizích. Ve Winterhalderově případě se setkáváme se specifickým přístupem u kreseb označených jako *ricordo*, jež „*dodatečně zachycující podobu již realizovaných zakázek*“,²⁵⁵ plnily významnou funkci v budoucí komunikaci s případnými zákazníky [68]. Velkou skupinou děl se dostáváme ke kresbám vytvořeným podle malířských děl, často přímo podle Paula Trogera, ale i jiných umělců. Hlavní inspirační médium nemusela představovat samotná malba, nýbrž často postačil grafický list.²⁵⁶ Nalezneme i Winterhalderovy kresby sloužící samy jako vzor budoucí grafice, k čemuž nás odkazují umělcovy přípisky jasně označující autora kresby.²⁵⁷ Menší skupinu listů reprezentují různé, dosud detailněji neurčené, studie.²⁵⁸

O vlivu, který měl Winterhalder na svého synovce, jsme se již zmínili. Proto

²⁵¹ Učení probíhalo v letech 1764–1768. – Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 15–24.

²⁵² Kresby zřejmě pocházejí z umělecké pozůstalosti, kterou nejdříve po svém strýci vlastnil nějaký čas Josef Winterhalder ml. a po něm další sochař, a to Ondřej Schweigl. Po něm sbírku získal moravský historiograf Jan Petr Cerroni (1753–1826), od kterého se dostaly k osobnostem brněnského muzea, jmenovitě Moritze Wilhelma Trappa a Emila Kořistky. – Lubomír Slavíček, Kresba: „La prima Achatemia“, in: Kroupa, V zrcadle stínů (pozn. 18), s. 248.

²⁵³ K otázce kreslířského díla Josefa Winterhaldera st. dále srov. Kroupa, Rakouská a moravská kresba 18. století (pozn. 10), s. 68–71. – Stehlík, Sochařské kresby Josefa Winterhaldera st. (pozn. 18), s. 73–76. – Stehlík zpracovává Winterhalderovy kresby z Moravské galerie v Brně v kontextu tvorby s jeho o generaci mladším sochařem Schweiglem. – Monika Dachs, Josef Winterhalder der Ältere und Paul Troger: Definitionsversuch eines Zeichenstils. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 1997, s. 124–144. – Idem, Original und Kopie. Zeichnungen im Bannkreis von Paul Troger. *Pantheon* LVIII, 2000, s. 103–112. – Dachs se opakovaně vyjadřuje k problematice rozlišení stylu Winterhaldera st. a vídeňského malíře Paula Trogera. – Lubomír Slavíček, Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaldera st. „*trefflich ausgeführt wie Kupferstich*“, in: Kroupa, *Ars Naturam Adiuvens* (pozn. 19), s. 81–93. – Slavíček se touto studií řadí mezi objevitele dosud neznámých Winterhalderových kreseb, tentokrát ve strahovské knihovně v Praze. – Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), zejména s. 147–167.

²⁵⁴ Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), cit. s. 247.

²⁵⁵ Ibidem, cit. s. 248.

²⁵⁶ Ibidem, s. 147

²⁵⁷ Slavíček, Dvě neznámé kresby (pozn. 253) s. 81–93, zejména s. 83.

²⁵⁸ Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 148.

není překvapením, že z ruky Josefa Winterhaldera ml. se nám dochovalo větší množství kresebných záznamů.²⁵⁹ Nejpatrnější doklady o dřívějším učení v sochařské dílně nalezneme opět ve sbírkách Moravské galerie v Brně, kde se kromě návrhů malířských děl nalézají návrhy na oltáře [70], výlučně tvořené iluzivně malovanou architekturou a obdobně pojatou bohatou sochařskou složkou. V této souvislosti nemůžeme opomenout zmínit přátelský vztah mladšího z Winterhalderů k sochaři Ondřeji Schweiglovi.²⁶⁰ Dalším umělcem z okruhu Josefa Winterhaldera st. se stává Johann Lucas Kracker (1719–1779), jenž se věnoval malířství a i on prošel studiem na vídeňské Akademii. „V jeho nedávno identifikovaném kreslířském díle...se mj. zachovaly kreslířské varianty Winterhalderových, trogerovsly laděných kreseb, vytvořené nesporně z cvičných důvodů, možná za přímého vedení Josefa Winterhaldera st.“²⁶¹ Z jeho návrhářské tvorby známe také příklad iluzivní oltářní architektury včetně sochařské složky, podobně jako u mladšího Winterhaldera.²⁶²

Ondřej Schweigl (1735–1812) pocházel z umělecké rodiny přicházející na Moravu kolem roku 1725 z Tyrolského města Silz. Stalo se tak prostřednictvím Ondřejova otce Antonína Schweigla (1695–1761), který o deset let později získal titul městského sochaře včetně práva zakoupení domu v Brně. Z jeho sňatku vzešlo dvanáct dětí, z toho sedm synů. Z nich se otcovým řemeslem zabývali dva, a to Ondřej a Tomáš Štěpán Jan (1743–1814).²⁶³ Oba bratři, po prvotním vyučení v otcově dílně, záhy postoupili vzdělání na Akademii.²⁶⁴ Po smrti otce zdědil starší Ondřej sochařskou dílnu

²⁵⁹K osobě Josefa Winterhaldera ml. srov. Lubomír Slaviček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertsch bester Schüller*, Langenargen – Brno 2009. – Tomáš Valeš, *Zatoulaný konvolut pozdně barokních kreseb v Olomouci a Josef Winterhalder ml. (1743–1807)*, in: Alena Volrábová (ed.), *Ars linearis III.*, Praha 2012, s. 122–131. – Markéta Dolánková, *Kresby Josefa Winterhaldera ml. ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci*, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci*, 2012, s. 120–122.

²⁶⁰ Ukázkou je například Winterhalderova realizace v refektáři premonstrátského kostela v Zábrdovicích ze 70. let 18. století, kde na stěnách dominují iluzivně malované sochy významných osobností zasazených do iluzivně pojatých nik. K jedné trojici postav se dokonce dochovala vlastnoruční Winterhalderova kresba dnes uložená v The Blauton Museum of Art v Texasu. Z pohledu Schweigla připomeňme jeho zřejmě nikdy nerealizovaný *návrh náhrobku* z doby kolem roku 1782, vztahující se k jednomu příslušníku rodu Mittrovských, jenž nápadným způsobem navazuje na dříve provedené Winterhalderovy nástěnné malby. – Miloš Stehlík, Ondřej Schweigl (1735–1812): sochař a „učený umělec“, in: Kroupa, *V zrcadle stínů* (pozn. 18), s. 325–335. – Slaviček, *Josef Winterhalder d. J.* (pozn. 259), s. 88–110.

²⁶¹ Slaviček, *Kresba: „La prima Achatemia“* (pozn. 252), cit. s. 248.

²⁶² Příkladem může být kresba k určenému oltáři do *kostela sv. Petra a Pavla* v Nové Říši z 60. let 18. století. – Více Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka (pozn. 14), s. 496–501.

²⁶³ Tvorbu Tomáše Schweigla dnes známe pouze z kusých zpráv. Pracoval zřejmě v dílně svého otce a poté i v dílně svého bratra. Osamostatnil se až kolem roku 1769. Zemřel ve svých 72 letech v Brně. – Viz Cecílie Hálová-Jahodová, *Sochařská rodina Schweiglů v Brně*, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 12, 1968, s. 59–78, zejména s. 63.

²⁶⁴ Ondřej se navíc vyučil kresbě u brněnského malíře J. J. Etgense. Sám malíř se pokoušel v roce 1739 o založení umělecké akademie v Brně a Olomouci, z jeho snah však nakonec nic nevzešlo. – Viz Hálová-

s veškerým vybavením. Součástí dědictví se stala i sbírka uměleckých děl sesbírána Antonínem Schweiglem, později Ondřejem značně rozšířená.²⁶⁵ V roce 1765, kdy Ondřej zakoupil dům pro svou dílnu v Jánské ulici, založil tzv. „*Hausacademii*“, sloužící mladým umělcům, kteří by se vzdělávali prostřednictvím konfrontace s různorodou kolekcí uměleckých děl. Schweigl tak navázal na své dřívější školení na vídeňské Akademii, které probíhalo mezi lety 1755–1759 u sochaře Jakoba Christophera Schletterera (1699–1774) následovníka Georga Raphaela Donnera.²⁶⁶

Ve Schweiglově díle pozorujeme uměleckou proměnu od pozdně barokního až rokokově vyznívajících stylu po velice ukázněný klasicismus. Postupná změna napříč dílem se nevyhnula ani kresbám. Jejich soubor dnes čítá několik desítek samostatných listů a celkový fond se právem řadí mezi nejpočetnější u nás.²⁶⁷ Největší množství uchovává Moravská galerie v Brně, jednotlivé kresby vlastní i další instituce: Moravský zemský archiv v Brně, Zemský archiv v Opavě, Státní okresní archiv Frýdek-Místek, archiv Státního hradu Pernštějn a farní archiv Bučovice. Všechny kresby shodně představují návrhy ve své finální podobě určené k uzavírání smluv či k domluvě s objednateli. Kresby studijního charakteru nejsou ze Schweiglovy kreslířské činnosti známy žádné. Jednotlivé listy představují velice pestrou námětovou skupinu zahrnující oltáře, kazatelny, kašny, náhrobky a pomníky [73].²⁶⁸

Z moravské sochařské produkce 18. století, se kterou můžeme spojit kreslený návrh, uvedeme Václava Prchala (1744–1811).²⁶⁹ Sochař narozený v Kroměříži je primárně spjat s Jihlavou, kde od 70. let 18. století, až na drobné výjimky, působil

Jahodová, Sochařská rodina (pozn. 263), s. 62, 64.

²⁶⁵Součástí byly obrazy, rytiny, sbírka sádrových odlitků, voskových a terakotových modelů. Zvláštnost představovaly sádrové odlitky mincí a medailí. Za významnou lze považovat Schweiglovu knihovnu obsahující velké množství spisů z různých vědních oborů. Sám Schweigl byl literárně činný. Za příklad může posloužit rukopis zabývající se uměleckými projevy na Moravě: Andreas Schweigl, *Abhandlung der bildenden Künste in Mähren*, práce od roku 1784, Brno, Moravský zemský archiv, fond G 11, Františkovo muzeum, sign. 196. – Idem, *Verzeichniss der Maler, Bildhauer, Steinschneider etc. in Brünn 1588–1800*, Brno, Moravský zemský archiv, G 11, Františkovo muzeum, sign. 787. – Viz Hálová-Jahodová, Sochařská rodina (pozn. 263), s. 67–68. – Idem, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*, *Umění XX*, 1972, s. 168–187. – Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 9.

²⁶⁶Během tamějšího působení se seznámil s dobovou uměleckou rakouskou produkcí. – Hálová-Jahodová, Sochařská rodina (pozn. 263), s. 64.

²⁶⁷Soubor Schweiglových kreseb z Moravské galerie v Brně, ale i z dalších institucí na Moravě, zpracovalo do současnosti větší množství badatelů. – Srov. Stehlík, Ondřej Schweigl (pozn. 260), s. 325–335. – Pavel Suchánek, Učený umělec. Příklad Ondřeje Schweigla, in: Jiří Malír a kol., *Člověk na Moravě ve druhé polovině 18. století*, Brno 2008, s. 136–146. – Tomáš Valeš, „Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertig...“ (pozn. 19), s. 122–137. a další.

²⁶⁸Soubornější zpracování všech návrhů a kreseb vyšlých ze Schweiglovy dílny dosud chybí.

²⁶⁹Osobou Václava Prchala se v minulosti zabývaly zejména dvě diplomové práce, obě shodně obhájené v roce 2011. – Kateřina Hrubá, *Kašny jihlavského náměstí* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2011. – Gabriela Kodysová, *Jan Václav Prchal 1744–1811* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2011.

do své smrti.²⁷⁰ Časově před tím, v průběhu 60. let, navštěvoval vídeňskou Akademii. Pro nás zajímavou zakázku tvoří vyhotovení dvou kašen pro hlavní jihlavské náměstí, provedených primárně v 90. letech.²⁷¹ Ve vztahu k této realizaci se nám v místním archivu dochovala dvojice kolorovaných kreseb týkající se jedné z těchto kašen, konkrétně *Neptunovy kašny* [134].²⁷²

Výjimkou druhé poloviny 18. století nejsou ani náhodné objevy kreseb umělců, kteří dosud unikají větší pozornosti. Z konce 18. století se setkáváme s osobou zedníka Johanna Herbergera,²⁷³ od něhož známe signovanou kresbu znázorňující návrh kazatelny a nástavec křtitelnice.²⁷⁴ Herberger pracoval pro olomouckého arcibiskupa hraběte Antonína Theodora Colloredo-Waldsee (arcibiskupem 1777–1811). Nákresey se váží k zakázce z roku 1794 pro *kostel sv. Petra a Pavla v Podivíně* nedaleko Břeclavi.²⁷⁵ List menších rozměrů obsahuje dvojici návrhů, oba spojené jednotnou formou, pracujících s jednoduchou konstrukcí očištěnou od jakéhokoli ornamentu [74]. Figurální složku křtitelnice naznačují pouze letmé tahy perem vymezující základní kompozici *Kristova křtu*. Nejvíce dominantní prvek představuje draperie shodně přítomná na obou návrzích, která upoutá pozornost svými ostře lánými sklady. Způsob provedení odkazuje k funkci kresby coby ukázky pro objednavatele.

Výše představené ukázky významně rozšiřují dosavadní povědomí o kvantitě dochovaných kresebných záznamů v českých zemích. Jednotlivé případy se v drtivé většině případů týkají finálních návrhů, připojovaných ke smlouvám nebo sloužících jako pomůcka během vytváření díla. S konkrétním umělcem se mění typ i kvalita provedení. Jsou známy kresby provedené olůvkem a perem, doplněné podle potřeby lavírováním, méně často kolorováním. Jak upozorňuje Hladík, „*pokud kreslené návrhy nesou výraznější barevné pojednání, nemělo sloužit lepšímu dojmu z kresby samotné, nýbrž označovalo partie, které měla dodat jednotlivá řemesla participující na společném díle (tesaři, truhláři, štafíři, pozlacovači)*“.²⁷⁶ U tohoto badatele se dále

²⁷⁰Kodysová (pozn. 269), s. 9.

²⁷¹Ibidem, s. 33.

²⁷²SOKA Jihlava, kresba perem, lavírováno, kolorováno, 357 × 250 mm. – SOKA Jihlava, kresba perem, lavírováno, kolorováno, 356 × 244 mm;

²⁷³Životopisné údaje nezjištěny.

²⁷⁴MZA Brno, fond F 43 – Velkostatek Břeclav, kt. 136 (Stavba kostela v Podivíně), f. 131, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 232 × 197 mm.

²⁷⁵Valeš, Tomáš Valeš, „Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertigt...“ (pozn. 19), s. 133.

²⁷⁶Hladík, Sochařská dílna období baroka (pozn. 21), s. 107.

objevuje názor na činnost „*kreslíře-specialisty*“,²⁷⁷ jehož zaměstnávala sochařská dílna během prací na rozsáhlých zakázkách. Otázkou zůstává, zda lze uvedené tvrzení vztáhnout i na prostor českých zemí. Častěji je možné takovou funkci přiřknout osobě malíře nebo architekta, který se v některých případech stal tvůrcem kresebné předlohy dále zpracovávané sochařem.

²⁷⁷ Hladík, Sochařská dílna období baroka (pozn. 21), s. 107.

5. Kresby sochařů a sochařům. Interdisciplinární spolupráce v umělecké tvorbě

„V barokním chápání originality nebylo pohanou, jestliže se malíř, a zvláště pak sochař, přidrželi svobodně zvolené nebo přidělené předlohy cizí invence třeba zprostředkovaně grafickými listy. Malíř mnohdy rozhodoval, jestliže šlo o otázky zásadní, i když se týkaly plastiky.“²⁷⁸

Mimořádný umělecký počín období baroka v českých zemích bezesporu představuje nákladná výzdoba pražského *Karlova mostu*, jejíž postupná realizace probíhala v rozmezí let 1629–1765. Navzdory své vysoké kvalitě a kvantitě nezůstává pražská realizace jedinou svého druhu. Další známé zakázky spojuje, mimo inspiraci v pojetí výzdoby, i jeden z dalších faktorů – kresebné záznamy jejich tvůrců. Ty mimo jiné dokládají provázanost, s jakou architekti a malíři společně pracovali se sochaři na vytvoření jedinečného uměleckého díla.

Ideální vzor pro mostní barokní galerii soch představuje římský *Ponte di Sant' Angelo*,²⁷⁹ jehož výzdobu v podobě deseti mramorových andělů s *Arma Christi* dostal za úkol navrhnout Gian Lorenzo Bernini, který se jí ujal vytvořit v letech 1667–1670 za pomoci svých spolupracovníků. Zakázkou Berniniho pověřil papež Klement IX. (pontifikát 1667–1669), který se krátce po svém zvolení v roce 1667 rozhodl most zmodernizovat a zvelebit. Od samotného Berniniho se k uvedené zakázce vztahuje velké množství nejen přípravných a ukázkových kreseb, ale i terakotových modelů zaznamenávajících jednotlivé fáze procesu hledání ideální podoby andělských figur.

Určitou obdobu sochařské výzdoby mostu nalezneme, kromě Prahy, v Náměšti nad Oslavou. Most, spojující Náměšť se zámeckou rezidencí přes místní řeku Oslavu, nechal po roce 1737 vystavět Václav Adrian hrabě z Enkevoirtu (zemřel 1738). Následně došlo v roce 1744 k vysvěcení mostu s jeho nově vytvořenými sochami.²⁸⁰ Soubor dvaceti andělských a světeckých postav vytvořil v letech 1737–1744 sochař Josef Winterhalder st. (1702–1769), kterého považujeme rovněž za tvůrce modelů

²⁷⁸ Preiss, Česká barokní kresba (pozn. 13), s. 14.

²⁷⁹ První výzdoba mostu zde existovala již ve 30. letech 16. století. Osm štukových figur vytvořil Raffaello da Montelupo na žádost papeže Pavla III. k uvítání císaře Karla V., který po tomto mostě při své návštěvě projížděl. Dekorace z netrvanlivého materiálu brzy nato zanikla. – Wittkower, Bernini (pozn. 125), s. 287.

²⁸⁰ Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 85.

kevšem dvaceti figurám. Pomocníkem se v konečném materiálu stal sochař František Alexander Jelínek (1704–1746), jemuž se připisuje autorství několika soch.²⁸¹ Dodnes si vzhledem k absenci některých atributů nejsme jistí s identifikací všech postav.²⁸² Unikem realizace se v jistém ohledu stává několik dochovaných Winterhalderových kreseb, které nesloužily jako přípravné práce, jak by nasvědčovalo běžné praxi, nýbrž zachycují druhotné záznamy, který si sochař pořídil až po vytvoření soch. Tyto listy s největší pravděpodobností plnily funkci ukázkového vzorníku pro další potencionální objednavatele, kterým jednoduchým způsobem zprostředkovávaly sochařovu tvorbu.²⁸³

Z celkového dnešního počtu třiceti soch, zdobících *Karlův most*, pochází valná část z nich z období let 1705–1714, kdy probíhaly nejintenzivnější práce na výzdobě. Mezi dřívější realizace, vytvořené v průběhu 17. století, patří sochy *Kalvárie* a *sv. Jana Nepomuckého*. Význam Karlova mostu pro nás spočívá mimo vysokou uměleckou hodnotu sochařského celku v množství dokladů kreslířských záznamů, jež se určitým způsobem dotýkají vzniku jednotlivých děl. Nutno podotknout, že se nejedná výlučně o sochařské kresby, ale setkáváme se i s účastí architektů a malířů, kteří častokrát vystupovali jako spolutvůrci výsledného konceptu. Zároveň se kresby nedochovaly ke všem sochám bez výjimky, mnohdy jsme odkázáni pouze na literární prameny, jindy se naopak přípravné kresebné práce předpokládají jen hypoteticky.

Na dokončení sochy *sv. Jana Nepomuckého*, z let 1681–1683, se podílelo hned několik umělců. Z hlediska kreslených návrhů představuje nejzajímavější osobnost vyučený malíř a činný architekt Jean Baptiste Mathey (1629–1696). Jak zmiňuje Blažíček: „*Malíř a architekt pražského arcibiskupa Jan Baptist Mathey nakreslil celkový náčrt památníků*“.²⁸⁴ Tuto skutečnost nám dokládá dochovaná kresba [75].²⁸⁵ Dříve se Mathey považoval výlučně za tvůrce podstavce sousoší. U signované kresebné studie se neřeší pouze architektonickou část sousoší, jak by se mohlo očekávat, pozornost se zaměřuje i na samotnou světcovu figuru.²⁸⁶ Neopomenuta nezůstane ani

²⁸¹ Pavlíček rovněž uvádí souvislost s římskou zakázkou *Ponte di S. Angelo*. – Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 87.

²⁸² Ibidem, s. 85–91.

²⁸³ Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 91. – Slavíček, Kresba: „*La prima Achatemia*“ (pozn. 252), s. 247–255.

²⁸⁴ Oldřich J. Blažíček, *Karlův most. The Charles Bridge. Die Karlsbrücke*, Praha 1966, s. 10.

²⁸⁵ Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung inv. č. Hz 3830, kresba tuší na papíře, lavírováno.

²⁸⁶ Proti této myšlence se vyslovil Pavel Preiss, který uvádí: „*o tvar soklu také asi především šlo, když Mathey vytvořil primární náčrt k soše sv. Jana Nepomuckého na Karlově mostě; navržená forma byla také v podstatě dodržena, kdežto vlastní plastika...se od Matheyho povšechného záznamu značně odchýlila*“.

dvojice reliéfů přítomná na podstavci. Celá kresba neskrývá na první pohled malířské cítění autora. Tomu odpovídá zejména práce se světlem a budování objemu, čehož je docíleno pečlivě provedeným lavírováním. Jemná, perem načrtnutá linie vymezuje jen v základní podobě obrys postavy, které na plastičnosti přidává následná práce s tuší. Ačkoli se ve výsledné realizaci uplatnily některé změny, základní koncept sochy spolu s jejím soklem zůstává ve své podstatě rozvržený na Matheyově kresbě. Je otázkou, zda na jejím základě není možné přehodnotit celkový Matheyův přínos, který by v případě této zakázky nezůstal u „pouhého“ architektonického návrhu podstavce, ale významně by zasáhl do celkové podoby zakázky. Z tohoto hlediska lze nadhodit, jestli se nemůže jednat o přípravnou kresbu využitou v následném procesu vytváření modelu.²⁸⁷ O určitém sebeuvědomění umělce mluví signatura označující autora návrhu.

Sousoší *sv. Anny Samatřetí* vytvořil sochař Matěj Václav Jäckel (1635–1738) pro Rudolfa Josefa hraběte z Lissau (zemřel 1711), zastávajícího post hejtmána Starého města Pražského. Socha vytvořená v roce 1707 se opakovaně klade do souvislosti s významným představitelem barokní architektury, a to Janem Blažejem Santinim-Aichelem (1677–1723), který se měl stát, ač zatím nedoloženě, autorem atypicky tvarovaného soklu.²⁸⁸ Podobné nejasnosti doprovázejí vznik soklu *sousoší sv. Iva* od Matyáše Bernarda Brauna, se kterým Santini rovněž opakovaně spolupracoval. Obdobná situace nastává u sousoší *Vidění sv. Luitgardy*, kde se u autorství soklu rozhoduje mezi ním a Františkem Maxmiliánem Kaňkou.²⁸⁹ Osoba Jana Blažeje Santiniho nás zajímá ještě z jiného pohledu. Nejednou jsme svědky, že Santini navrhoval vedle architektury samotné stavby i rámy, oltární celky nebo plasticky zdobené ostění oken a portálů, o čem svědčí jednak invence některých prvků, v dobové produkci neobvyklé, jednak kresby, které sloužily jako podklad vykonávajícím řemeslníkům. Interiér *kostela sv. Martina* v Chrašticích vznikl „*podle zachovaných nákresů, pocházejících pravděpodobně přímo z ruky Santiniho, a podle přiložených smluv tu provedl tři oltáře*“.²⁹⁰ Jednomu z návrhů, provedenému dle názoru Kořána

1975, s. 350.

²⁸⁷ *Návrh na sochu sv. Jana Nepomuckého pro Karlův most*, Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, inv. č. Hz 3830, kresba perem, tuší na papíře, lavírováno, datováno do doby kolem roku 1682.

²⁸⁸ Určitou blízkost k této zakázce můžeme v případě Santiniho vidět i ve faktu, že pro stejného objednavatele, tedy hraběte z Lissau, vyprojektoval po roce 1700 palác na Staroměstském náměstí, sám hrabě se zároveň stal kmotrem jednoho ze Santiniho dětí, což může utvrdit v hypotéze o možném architektonickém zapojení na zakázce na Karlově mostě.

²⁸⁹ Martin Pavlíček, K dílu Jana Blažeje Santiniho, *Umění XLVII*, 1999, s. 416.

²⁹⁰ Ivo Kořán, *Umění a umělci baroka v Hradci Králové. Část první, Umění XIX*, 1971, s. 51.

v roce 1720 J. L. Pešinským, dominuje rozměrná koruna v partii oltářního retabulu.²⁹¹ Ozdobný motiv koruny zastával často u Santiniho dekorativní, i symbolickou funkci.²⁹² O zásadách Santiniho do vnitřního vybavení staveb známe doklady u dalších realizací, a to i čistě sochařských. V jejich případě se však nesetkáme s přímou zmínkou o architektonických kresebných záznamech.²⁹³

Vraťme se nyní k výzdobě Karlova mostu, tentokrát k sousoší *sv. Norberta*. Nezajímá nás první sousoší na téma *sv. Norbert mezi blaženým Adrianem a blaženým Jakubem*, vytvořené v roce 1708 dílnou Jana Brokofa,²⁹⁴ zřejmě s přispěním jeho staršího syna Michala Jana Josefa. Sousoší značně utrpělo poškození během pruského vpádu, a proto se v roce 1765 přistoupila k vytvoření nové skupiny *sv. Norberta s anděly* od Platzera, z neznámých důvodů nakonec vystřídané prací Josefa Maxe (1804–1855) z 50. let 19. století, která se na mostě nachází dodnes. Jedna kresba Ignáce Františka Platzera, nacházející se ve sbírkách Národní galerie v Praze,²⁹⁵ se týká mostecké realizace, jak ostatně dokazuje srovnání s dobovými grafikami zachycujícími podobu sousoší [77]. Perokresba se zřetelnou tužkovou podkresbou zaznamenává plánovanou podobu budoucího díla. V horní partii se nachází světecká postava *sv. Norberta*, mezi jehož hlavní atributy patří monstrance. V dolní partii následně vidíme dvojici andělů přidržující další předměty. Nápadné jsou náznaky soklů pod andělskými postavami shodující se s vyobrazením na grafickém listu. Ve sbírkách Národní galerie se dochoval i terakotový model opakující motivy kresby. Téma *sv. Norberta* Platzer rozpracoval vícekrát, jak dokazuje studie Pavla Preisse,²⁹⁶ který sochaři připsal návrh k *náhrobku sv. Norberta* [78] na pražském Strahově,²⁹⁷ kam byly ostatky světce přeneseny v první polovině 17. století. Za hlavní inspiraci mu posloužil stříbrný *náhrobek sv. Jana Nepomuckého* v katedrále sv. Víta z 30. let 18. století.²⁹⁸

²⁹¹ Ivo Kořán, *Umění a umělci baroka v Hradci Králové*. Část první (pozn. 290), s. 47.

²⁹² Východiskem se stala římská barokní architektura Francesca Borrominiho (1599–1667), na kterého Santini v mnoha směrech navazoval.

²⁹³ Pavlíček, K dílu Jana Blažeje Santiniho (pozn. 289), s. 414–424.

²⁹⁴ Ve vztahu k zakázce se hypoteticky uvažuje o existenci další kresby, tentokrát od samotného Brokofa. Na tento fakt nás upozorňuje tvrzení Petra Brandla, který vystoupil proti Janu Brokofovi, „*jemuž se prý nedá důvěřovat, že provede i sebelepší návrh; dokládá to prý mostní sousoší sv. Norberta, které mu vyšlo jinak než tomu bylo na „modele“*“ – Preiss, Jan Jiří Heinsch (pozn. 286), s. 347.

²⁹⁵ *Sv. Norbert mezi anděly*, Národní galerie v Praze, inv. č. 37202, kresba perem, tužkou na papíře, 530 × 408 mm.

²⁹⁶ Preiss, *Návrhy Ignáce Františka Platzera* (pozn. 19), s. 75–83.

²⁹⁷ Strahovská obrazárna v Praze, inv. č. K 10, kresba perem na papíře, 435 × 518 mm. – Další přípravné studie k *náhrobku* vlastní Národní galerie v Praze. *Sv. Norbert*, inv. č. K 37218, kresba perem, tužkou na papíře, 140 × 108 mm.

²⁹⁸ Podnětem k jeho vytvoření se stala oslava kanonizace sv. Jana Nepomuckého v roce 1729. Návrh na stříbrné mauzoleum vytvořil Josef Emanuel Fischer von Erlach (1693–1742) ve 30. letech 18. století.

V roce 1710 vytváří dílna Jana Brokofa, nyní již s účastí mladšího syna Ferdinanda Maxmiliána, další sousoší, tentokrát na téma *sv. Františka Borgiaše*. Jedná se o první objekt, u kterého se předpokládá aktivita jezuitského řádu na mostecké výzdobě. Skutečným objednavatelem nebyl řád samotný, ale císařský purkrabí František z Colletů. Určitěmu příspěví jezuitů odpovídá zapojení jejich dvorního malíře Jana Jiřího Heische (1647–1712). Heinsch, známý jako tvůrce oltářních obrazů, portrétů či univerzitních tezí, se zúčastnil jako tvůrce návrhu pro budoucí sousoší, což ilustruje v současné době nezvěstná kresba jedné z neprovedených verzí, která se do roku 1945 nacházela ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy [79].²⁹⁹ Největší inspirací se zřejmě stala Pozzova skupina *sv. Ignáce z Il Gesù*, Brokofem značně pozměněná po vizuální a ikonografické stránce. Bez větších změn se Brokof inspiroval reliéfní výplní soklu.³⁰⁰

Zmíněnou zakázkou ovšem nekončí Heinschovy aktivity coby inventora sochařských realizací. Druhou ukázkou představuje návrh na sousoší *sv. Františka Xaverského*,³⁰¹ vytvořeného mezi roky 1709–1711 opět Brokofovou dílnou [80]. U tohoto díla se objevuje větší počet umělců, kteří se zapojili svými návrhy. Pomineme-li první model neznámého umělce, který neuspěl pravděpodobně z důvodu velkých rozměrů,³⁰² následují zmínky o malíři Petru Brandlovi (1668–1735), který „*rovněž argumentoval proti předložené „modele“ její přílišnou velikostí a hmotností a přislíbil „modelu“ vlastní, a to pro sochaře Matyáše Bernarda Brauna...*“³⁰³ Blíže neurčený návrh se také nedočkal schválení, tentokrát vysvětleno převahou „*artismu*“.³⁰⁴ V jeho případě však došlo k ocenění Brandlových kvalit, vystižených tvrzením, „*že Brandl sochařskému umění rozumí, jak sám je malíř*“.³⁰⁵ Poté následovala iniciativa ze strany dalších umělců, v jejichž případě se nám poprvé dochoval kresebný záznam,

K jeho realizaci přistoupil vídeňský stříbrník Josef Würth, kterému pomáhalo pět tovaryšů, a zámečník Franz Frey. Dílo bylo dokončeno v roce 1736. – Vít Vlnas, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha – Litomyšl 2013, s. 184–187.

²⁹⁹ Kresbu Heinschovi jako první připsal K. B. Mádl a ztotožnil ji s prací Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. S Heinschem ji spojil až Jaromír Neumann. – Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti* (kat. výst.), Správa Pražského hradu 2006, s. 77–78.

³⁰⁰ Ibidem, s. 78.

³⁰¹ Kresbu Heinschovi poprvé připsal Pavel Preiss a zařadil ji k návrhům týkající se výzdoby Karlova mostu. In: Ibidem, s. 72.

³⁰² „*Nejmenovaný autor návrhu, zřejmě buď neznal vymezení místa mostním pilířem, anebo jej – což je pravděpodobnost – prostě nedbal. Z toho lze usoudit, že jím nebyl sochař, který by byl jistě rozměry předem uvážil...*“ – In: Preiss, Jan Jiří Heinsch (pozn. 286), s. 347. – Existují hypotézy týkající se určení autorství. Za nejpravděpodobnějšího kandidáta lze považovat Kryštofa Tausche, který návrh zaslal ještě za svého působení ve Vídni. Dalším možným autorem mohl být například malíř Jan Hiebel, ale i další. – Ibidem, s. 350.

³⁰³ Preiss, Jan Jiří Heinsch (pozn. 286), s. 347.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Jaromír Neumann, *Petr Brandl. I.*, Praha 2016, s. 419–439, cit. s. 422.

v současnosti uložený v Szépművészeti Múzeum v Budapešti.³⁰⁶ I v jeho případě ovšem nedošlo ke konečnému zpracování v kameni, nyní z důvodu přílišného komparsu v dolní partii sousoší, pro sochařskou realizaci nevhodného. List dříve určen jako „*Brokofova sochařská kresba*“ se dával do spojitosti s návrhem na sousoší sv. *Františka Borgiáše*.³⁰⁷ Později, s přetrvávající platností do současnosti, se list na základě stylové analýzy připsal Heinschovi.³⁰⁸ Malíř si podle všeho nebral příliš k srdci kritiku dřívějších dvou návrhů a sám je ze svého návrhu nevy pustil,³⁰⁹ novinkou se nicméně stal architektonicky ztvárněný sokl, jehož absence rovněž dříve podléhala kritice. Na základě těchto informací se usuzuje vznik Heinschovy kresby současně s prvními dvěma kresbami, z čehož vyplývá, že všechny tři návrhy vycházely pouze z rámcových instrukcí.³¹⁰

K zakázce sv. *Františka Xaverského* se vztahuje další kresba, z ruky specialisty na nástěnné malby a závěsné obrazy, malíře Václava Vavřince Reinerera (1689–1743).³¹¹ Studie zobrazuje kázajícího sv. Františka [81] během jeho misie na Východ³¹² a datuje se kolem roku 1725. Pochází z Uměleckoprůmyslového muzea, kde byla začleněna do souboru kreseb náležícím k dílně Platzerů. Samotná kresba se dlouhou dobu považovala za dílo Ignáce Františka Platzera.³¹³ Dle Preisse měla na Reinerera značný vliv kauza, týkající se návrhů, již se zúčastnilo větší množství umělců. Zároveň odmítá, že by kresba vznikla s konkrétnějším záměrem zapojit se do záležitostí ohledně světcovy sochy na mostě. V době okolo roku 1709 bylo Reinerovi dvacet let, proto se nezdá být pravděpodobné, že by se tak mladý umělec pouštěl do diskuze s generačně staršími a zkušenějšími umělci. Spíše se dá přiklonit k názoru, že Reinerera tato kauza zaujala

³⁰⁶ Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. č. K 58164, kresba perem a bistem na papíře, lavírováno, 327 × 265 mm, datováno kolem roku 1709.

³⁰⁷ R. Kuchynka, *Sousoší sv. Františka Borgiáše na Karlově mostě v Praze*, *Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze*, XVI, 1908, s. 167. – K. B. Mádl, *Sochy na Karlově mostě v Praze*, Praha 1921, s. 52. – V Mádlově publikaci kresba uváděna v majetku Muzea hlavního města Prahy – Viz Preiss, Jan Jirí Heinsch (pozn. 286), s. 348.

³⁰⁸ Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách*, Praha 1951, s. 110. – Viz Ibidem, s. 348–349.

³⁰⁹ Například motiv kraba s křížem či sedící ženská postava. – Více Ibidem, s. 350.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ „*Jeho kresby jsou vylehčené, duchaplné a stejně jako jeho malby na papír jen vržené. Bez ohledu na to jsou jeho sestavy velmi umně uspořádané a každá postava má své potřebné provedení a výraz. Kreslil rovnou své myšlenky tuhou na papír, a to s takovou jistotou, že se sotva zaznamenává chybný tah...provedl stíny také ihned poněkud nepravidelnou šrafurou. Perokreseb je od něj málo, a ty patří do jeho mladých let.*“ Tak Reinerovo kreslířské dílo popisuje Jan Quirin Jahn (1739–1802), jehož výrok z roku 1782 přejímá Pavel Preiss v umělcově monografii. – Srov. Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner I*. Praha 2013, s. 459.

³¹² Národní galerie v Praze, inv. č. K 37264, kresba grafitem na papíře, 317 × 216 mm. – Datování kresby je založeno na stylové analýze. Viz Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner II*. Praha 2013, s. 1075.

³¹³ Preiss, Václav Vavřinec Reiner. II. (pozn. 312), s. 1075.

natolik, že jej podnítila k vytvoření vlastní studie, v jejímž případě „v rozvinu množství postav a motivů ovládá jeho skupinu výrazně sošnické pojetí“.³¹⁴ Druhou ukázkou Reinerova kreslířského díla se vztahem k sochařství představuje skica *Archanděla Gabriela* [82].³¹⁵ Kresbu popsal neurčitě Preiss jako studii k neznámé nástěnné malbě či sochařské realizaci, pro tvrzení ve prospěch sochařské realizace mluví především přítomnost soklu nacházejícího se pod postavou. Kresba, vytvořená velkým počtem čar, zaznamenává množství řešení, z nichž výsledné nakonec kreslíř silněji vytáhl grafitem. Postup ukazuje na pozvolné nalézání výsledné kompozice na téže listu bez případného popření dřívějších zásahů. Vzniká kresba silného působení, jež v mnoha ohledech vyvolává zdání sochařského díla. Nejvýstižněji kresbu zachycuje Preiss: „*kaskády andělova roucha s ostře vyšlehávajícími cípy, roztančené čáry, zavíjené kontury i pavučinově lehké linie, vířící kolem postupně se upevňujících forem, jakoby magneticky přitahované ke skrytému epicentru, toto krajní uvolnění, v němž však zůstává jeho tělesné jádro nenarušeno, evokuje kreslířským vyjádřením sochařské postupy pomyslného přidávání hmoty a jejího modelačního hnětení, vtělená týchž tvárných principů.*“³¹⁶

Počátky pracovní spolupráce mezi malířem Brandlem a sochařem Braunem nenajdeme u zakázky na sousoší sv. Františka Xaverského, ale již dříve během prací na jednom z nejikoničtějších děl barokního sochařství českých zemích vůbec – *Vidění sv. Luitgardy*. Zakázkou pověřil Brauna plaský opat Eugen Tyttl (opatem 1699–1738), k jejímu dokončení následně došlo v roce 1710. O účasti Brandla na sousoší se dlouho vedly spory, nicméně v současné době převládají názory, sdílející myšlenku o Brandlově účasti v podobě kresleného návrhu.³¹⁷ V první řadě se jedná o nápadnou kompoziční blízkost mezi sousoším na Karlově mostě a oltářním obrazem, který Brandl vytvořil pro Sedlecký klášterní kostel v roce 1729. Prvý, kdo se k této otázce vyjádřil, byl Franz Lothar Ehemant (1748–1782), jenž připomenul Brandlovy časté návštěvy v Braunově ateliéru.³¹⁸ V práci Václava Františka Veleby (1776–1856) se setkáváme poprvé s upřesněním hypotézy o předpokladu vzniku Brandlova kresebného návrhu,

³¹⁴ Preiss, Václav Vavřinec Reiner. I. (pozn. 311), s. 464.

³¹⁵ Národní galerie v Praze, inv. č. K 1180, kresba grafitem na papíře, 202 × 140 mm, dodatečně značeno vlevo dole: „W: Reiner“.

³¹⁶ Preiss, Václav Vavřinec Reiner. I. (pozn. 311), s. 463.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Lothar Ehemant, *Neuer Titulatur und Wirtschafts-Kalender auf das Schaltjahr 1772*, Praha 1772, s. 48. – Viz Emanuel Poche, Braun či Brandl?, in: *Cestami umění. Sborník prací I počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 183.

do té doby spojovaného spíše s plastickým modelem.³¹⁹ Antonín Matějček dále ve své studii o Petru Brandlovi řeší vzájemný vztah mezi sousoším a sedleckým obrazem, když vyjadřuje domněnku, že nepokládá za pravděpodobné, aby Brandl, jakožto vysoce vynalézavý umělec, doslova využil kompozice dříve užitá Braunem.³²⁰ Jaromír Neumann neopomíná zdůraznit velice blízký Brandlův vztah k sochařství.³²¹ Ačkoli se nedochoval žádný z kresebných záznamů Brandlovy účasti na sochařských zakázkách, přičítá se mu hned několik případů, kdy lze uvažovat o těsné souvislosti malířovy tvorby s aktuálním děním v sochařství, reprezentovaným osobou Matyáše Bernarda Brauna.³²²

Cílem této kapitoly je převážně snaha ukázat tvorbu uměleckých návrhů jako různorodý proces, který nezůstával uzavřený v jednotlivých dílnách, ale kdy mezi umělci probíhala plodná a často úspěšná spolupráce. O účasti architektů na tvorbě sochařských děl, mezi které spadá Jean Baptiste Mathey či Jan Blažej Santini-Aichel, již padla zmínka, rozhodně se nejedná o ojedinělé případy. Mezi architekty, kteří výraznou měrou přispěli sochařské produkci českých zemí, patří vídeňský dvorský architekt Johann Bernard Fischer von Erlach (1656–1723). Narodil se v Grazi v dílně místního sochaře, od roku 1671 zřejmě žil v Římě, kde nějaký čas působil v dílně Johanna Paula Schora, jenž častokrát spolupracoval s Gianlorenzem Berninim a s dalšími nejvýznačnějšími architekty tehdejšího barokního Říma. Kromě toho se uplatnil na sochařských zakázkách v podobě medailí, drobných soch, fontán a náhrobků, zároveň se spolupodílel i na návrzích pro postel či slavnostní kočár.³²³ Své umělecké počátky prožil Fischer jako sochař a kameník, často se účastnil dekorativní a sochařské výzdoby významných římských staveb. Od samotných počátků se Fischer rovněž zabýval navrhováním štukových dekorací.³²⁴

Z jeho ruky se nám v první řadě dochovalo několik návrhů k vytvoření kašny *Parnas*, situované v Brně na Zelném trhu. V roce 1690 podepsal smlouvu s brněnskou

³¹⁹ Václav František Veleba (Welleba), *Die berühmte Prager Brücke u. ihre Statuen*, Praha 1827, s. 125. – Viz *Ibidem*, s. 183.

³²⁰ Více Poche, Braun či Brandl? (pozn. 318), s. 185.

³²¹ Počátky nalézá v mladém Brandlově věku, kdy se učil u svého strýce, zlatníka Marka Hrbka. – Neumann, Petr Brandl (pozn. 305), s. 419–439, zejména s. 420.

³²² *Ibidem*, s. 419–439.

³²³ Martin Krummholz – Milan Svoboda – Markéta Kabelková, *Clam-Gallasův palác. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Architektura – výzdoba – život rezidence* (kat. výst.), Archiv hlavního města Prahy 2007, s. 101.

³²⁴ Krummholz (pozn. 323), 83–84.

městskou radou na vybudování fontány,³²⁵ kterou se, dle nápisu na kašně, podařilo dokončit o šest let později.³²⁶ Dvě kresby, datované do doby okolo roku 1690 a uložené v Národní knihovně v Záhřebu [83]³²⁷ a ve vídeňské Albertině [84],³²⁸ zachycují identickou podobu fontány, liší se pouze způsobem provedení a některými detaily. Výsledná podoba konečně představuje určité kompromisní řešení z obou návrhů.³²⁹ Mimoto existuje i další Fischerova kresba zabývající se námětem fontány a nacházející se opět v záhřebských sbírkách.³³⁰ Jedná se o návrh kašny pro zahradu děčínského zámku [86], již si u Fischera objednal hrabě Maxmilián Thun (1638–1701).³³¹ Návrh, zachycující spodní partii fontány, se nese ve formách ovlivněných tvorbou Gian Lorenza Berniniho. Realizace nebyla nakonec uskutečněna z důvodu smrti objednavatele.³³²

Jedinou realizovanou palácovou stavbu provedenou na našem území představuje pražský Clam-Gallasův palác vybudovaný mezi lety 1713–1719. Mimo plánovou dokumentaci se nám dochovalo i několik původních nárysů vnitřní výzdoby. „*Jedná se o alternativní návrhy, z nichž si stavebník mohl vybrat některý ze zakreslených tvarů supraport, suprafenster, motivů dekoru ad.*“³³³ V případě sochařské výzdoby paláce, několika soch na atice, provedených dílnou Matyáše Bernarda Brauna, se uvažuje, že Fischer „*vytvořil rovněž detailní návrh sochařské výzdoby*“.³³⁴ O těchto kresbách, pokud skutečně existovaly, nemáme žádné bližší informace.

Mezi významné zakázky Fischera von Erlach na území Čech, se kromě

³²⁵ V roce 1690 se Johann Bernhrad Fischer z Erlachu zdržuje osobně nějaký čas v Brně. Hlavním inspiračním zdrojem mu stála Berniniho *Fontana dei Quattro Fiumi* na Piazza Navona vytvořená mezi lety 1647–1652. Jak zmiňuje Kotrbová: „...než bylo dílo dokončeno, došlo v roce 1694 k novému návrhu a brzy potom (1696) po opětovném krátkém Fischerově pobytu v Brně v roce 1695 k jeho dokončení“. – Více Marie Anna Kotrbová, Johann Bernhard Fischer z Erlachu a jeho činnost v českých zemích, zejména na Moravě, in: Marie Anna Kotrbová – Miloš Stehlík – Hugo Rokyta – Oldřich J. Blažíček, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Brno 1960, s. 9–13.

³²⁶ Za autory realizace v konečném materiálu se považují Tobias Kracker (1658–1736) a Anton Riga (kolem 1660–1728).

³²⁷ Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica u Zagrebu, kresba tuší, olůvkem na papíře, 341 × 344 mm. – Kresba v Záhřebu se považuje za první z návrhů především kvůli svému uvolněnému provedení.

³²⁸ Albertina, Wien, Graphische Sammlung. – Odlišné působení kresby překládá přesnější zobrazení plánované koncepce. Větším změnám oproti Záhřežské kresbě došlo zejména v partii bazénu.

³²⁹ Miloš Stehlík, Brněnský Parnas J. B. Fischera z Erlachu, in: Kotrbová – Stehlík – Rokyta – Blažíček, *Fischer von Erlach* (pozn. 325), s. 23.

³³⁰ Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica u Zagrebu, kresba perem, tuší, olůvkem na papíře, 320 × 452 mm.

³³¹ K heraldickému znaku hraběte Thuna se pojí jednotlivá zvířata – jednorožec, orel a lev.

³³² Pro hraběte Thuna také pracoval na zvelebení jeho malostranského paláce, u něhož se kolem roku 1696 věnoval i vnitřnímu vybavení. – Krumholz (pozn. 323), s. 84, 151.

³³³ Tyto návrhy datované do doby 1714–1719 se v současné době nachází v Archivu hlavního města Prahy.

³³⁴ Krumholz (pozn. 323), s. 91, 98–97.

projektování palácových staveb, počítá účast na vzniku *náhrobku Jana Václava Wratislawa z Mitrowitz v pražském kostele sv. Jakuba*, ke které došlo mezi ním a Ferdinandem Maxmiliánem Brokofem v letech 1714–1716. O existenci Fischerovy kresby svědčí informace přítomná na jednom z grafických listů Fischerova vlastního traktátu *Entwurf einer historischen Architektur*.³³⁵ Na jednom listu alba [87] představuje právě *Wratislawův náhrobek*. Na grafice se sám autor označil slovy: „*inv:et delin.*“. Je tedy jasné, že se představuje jako autor koncepce,³³⁶ zároveň i jako autor kresby, jež přinejmenším posloužila jako podklad pro vytvoření grafického listu.

Další známý návrh, připisovaný Fischerovi na základě stylové analýzy,³³⁷ zachycuje podobu zlatnické práce tzv. *Diamantové monstrance* [88], označované též jako „*Pražské slunce*“,³³⁸ uložené v pražské Loreť.³³⁹

O architektovi Františkovi Maxmiliánovi Kaňkovi je známo, že kladl velký důraz nejen na umělecké zpracování exteriérů svých staveb, ale i interiérů, jejichž podobu sám často kresebně navrhoval. Častěji se můžeme setkat s Kaňkovou spoluprací se Matyášem Bernardem Braunem nebo malířem Václavem Vavřincem Reinerem. V této souvislosti lze připomenout hypotézu o Kaňkově podílu na vytvoření soklu pro mostecké sousoší *sv. Luitgardy* či zakázku na výzdobu *kostela sv. Klimenta* v Praze z 20. let 18. století, kde byly vytvořeny „*oltáře...podle návrhu Kaňkova, který navrhl veškeré zdejší zařízení*“.³⁴⁰

Zdeněk Wirth ve svém článku, zabývajícím se právě Kaňkovou osobností, upozorňuje na pravděpodobnou „*účast na Pacákově mariánském sloupu v Poličce*“.³⁴¹ V případě výzdoby Černinského paláce se setkáváme s dochovanými nárysy zachycujícími podobu štuků, malířské a sochařské složky.³⁴²

³³⁵ Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Vídeň 1721.

³³⁶ Ve spolupráci s vídeňským humanistou Carlem Gustavem Heraem (1671–1725).

³³⁷ Kotrbová – Stehlík – Rokyta – Blažíček, Fischer von Erlach (pozn. 325), s. 12.

³³⁸ Její podobou se například inspiroval Ignaz Franz Günther, který v letech 1751–1752 navrhl *Monstranci z Kopřivné*, vystavené dnes ve sbírkách Arcidiecézního muzea Olomouc. Monstranci podobného typu navrhl i další bavorský sochař Egidus Quirin Assam pro mnichovský kostel sv. Jana Nepomuckého v roce 1742, od něho se nám dochoval vlastnoruční kresebný návrh. – Jakubec – Perůtka Olomoucké baroko. 2. Katalog (pozn. 16), s. 535–536.

³³⁹ Monstranci realizoval zlatník Johann Baptist Känischbauer von Hohenried (1668–1739) ve spolupráci s klenotníkem Matthiasem Stegnerem ve Vídni mezi lety 1696–99.

³⁴⁰ Poche, Matyáš Bernard Braun (pozn. 17), s. 40.

³⁴¹ Zdeněk Wirth, František Maxmilián Kaňka. Náčrt k monografii barokového architekta, in: Oldřich J. Blažíček (ed.), *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 161–175, s. 164.

³⁴² Výjimečně jsme schopni v současné době konfrontovat tato zjištění se skutečně existujícími kresbami. Výjimku tvoří nárys interiéru Černinského paláce a návrh kašny či parádní postele tamtéž, které jsou známy alespoň z knižních reprodukcí. – Johann Hoseph Morper, *Das Czernin palais in Prag*, Praha 1940, tab. 99., s. 174.

Za výjimečnou osobnost nesochařského zaměření považujeme Martina Antonína Lublinského (1636–1690), primárně malíře, zároveň uměleckého poradce a concettisty olomouckého biskupa Karla II. Nejenže se jedná o kvalitního kreslíře, jehož návrhy pro kroměřížskou salu terrenu i přilehlé Květné zahrady z 80. let 17. století představují unikátní přístup umělce k zadání na vytvoření mimořádné sochařské výzdoby, významný odkaz přetrvává na poli sběratelství. Nashromáždil větší množství kreseb italských umělců se stěžejním zájmem o malíře Paola Paganiho.³⁴³ Soubor kreseb, ač od roku 1998 nezvěstný, významným způsobem doplňuje kresebné návrhy sloužící sochařům jako hlavní východisko při tvorbě sochařských děl.

³⁴³ Milan Togner, Paolo Pagani (pozn. 3). – Idem, Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku, in: Kroupa, *Ars Naturam Adiuvens* (pozn. 18), s. 69–79. – Idem, *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*, Olomouc 2004, s. 21–26. – Martin Pavlíček, Sochařská výzdoba zámku, In: Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (ed.), *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 82. – Pavlíček předpokládá existenci dnes neznámých kreseb Lublinského pro výzdobu schodišť kroměřížského zámku.

6. Katalog vybraných kreseb

Na následujících stranách se pokusíme nahlédnout na fenomén sochařských kreseb prostřednictvím ukázek konkrétních příkladů z českých a moravských sbírek. Předkládané kresby se ve všech případech vztahují k realizacím prováděným na území dnešní České republiky. Jedná se o výběrový a chronologicky řazený katalog zahrnující pouze několik málo objektů z jinak kvantitativně i kvalitativně pestrých souborů. Stěžejní úkol této kapitoly spočívá v postihnutí a charakterizování postupně se měnícího kresebného stylu v průběhu 17. a 18. století.

1.

Neznámý autor

Soubor návrhů na vnitřní výzdobu znojemského jezuitského kostela archanděla Michaela

MZA Brno, fond E 33 (Jezuité Znojmo), kt. 26, sig. 49C/1, 49C/2, f. 1–10

kresba perem na papíře, různé rozměry

datováno do druhé poloviny 17. století

Jedny z nejstarších barokních kresebných záznamů, které v současnosti známe, se pojí s jezuitským řádem, který na naše území, konkrétně do Prahy, přišel v roce 1556. Na Moravu dorazil o deset let později, a to nejprve do Olomouce odkud se dále šířil, až se v roce 1624 usadil ve Znojmě.³⁴⁴ Soubor deseti kreseb se vztahuje k rané výzdobě znojemského řádového kostela archanděla Michaela. Původní vnitřní vybavení stavby, vytvářené v intencích raného baroka v průběhu let 1642–1671, bylo v pozdější době nahrazeno, proto nemůžeme kresby s konečnými realizacemi vzájemně porovnat.³⁴⁵

Na jednotlivých listech se postupně setkáváme s návrhy hlavního oltáře, bočních oltářů, kazatelny a chórových lavic. V případě nákresu hlavního oltáře³⁴⁶ se celkové komponování přirovnává k „*principu monumentálních portálů a slavobrán*“.³⁴⁷ Po stránce ornamentu se mísí projevy pozdní renesance a baroka. Častá přítomnost

³⁴⁴ Petr Havlíček, Úvod do kapitoly: Historie jezuitů v Čechách, in: Petronilla Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006. 1. svazek*, Praha 2010, s. 165–172.

³⁴⁵ Kostel sv. Michala, *Pamatkový katalog*, <http://pamatkovykatalog.cz/?element=2164460&action=element&presenter=ElementsResults>, vyhledáno 25. 4. 2017.

³⁴⁶ Jedná se o kresbu daleko největších rozměrů. – MZA Brno, kresba perem na papíře, 1100 × 273 mm.

³⁴⁷ Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka (pozn. 14), s. 567.

vegetabilního dekoru bohatě zaplňuje hmotu oltářní architektury. Mezi využitými tvary dominuje boltcový ornament obvyklý v českém prostředí v druhé polovině 17. století. Podobným zdobením oplývala většina tehdejších zakázek vytvářených ve dřevě. Jako další příklad může posloužit kresba oltářního retabulu pro zámek v Jaroměři nad Rokytnou, pocházející z doby krátce po polovině 17. století.³⁴⁸

Stylu, přítomnému na většině návrhů, dominuje stínování ve formě čárkování krátkými tahy pera, které je často vedeno v rámci celého nákresu. Ani v tomto případě se nejedná o ojedinělý rys, můžeme mluvit o příznačné technice pro celé období druhé poloviny 17. století. Podobnou práci s vytvářením dekoru i naznačením prostoru nalezneme u většiny raně barokních návrhů.³⁴⁹

2.

Baldassare FONTANA (1661 Chiasso, Ticino – 1731 tamtéž)

Návrhy na výzdobu Velké jídelny (dnes Sněmovního sálu) kroměřížského zámku

ZA Opava, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství Olomouc, inv. č. 588, sig. 116, kt. 173, f. 163–170³⁵⁰

datováno 1691

K Baldassare Fontanovi, který pro biskupa Karla II. z Lichtensteinu-Castelcornu pracoval od roku 1690 na sala terreně kroměřížského zámku, se pojí smlouva z roku 1691 mezi ním a biskupem na výzdobu devíti zámeckých pokojů. Ta měla být provedena „*co nejčistěji a nejzdobněji podle schválených nákresů*“.³⁵¹ Následně zadal biskup umělci další úkol, a to realizovat výzdobu Velké jídelny, dnes známé jako Sněmovní sál.³⁵² Dříve čtyři různé návrhy jsou dnes známé jako tři alternativní nákresy, jeden z nich se nalézá rozkreslený do dvou listů.³⁵³ Oba zachycují pečlivě narýsovanou architekturu sálu. K jejich vzájemné blízkosti odkazuje totožné provedení, různí se jen v délce znázorných stěn. Totožně motivy nalezneme v detailech, např. u doprovodné kartuše v horní části listu. Prostoru dominuje dvojice řad otvorů zachycující okna a dveřní prostory. Výzdoba se soustředí na oblast suprafenester a supraport, kde se

³⁴⁸ Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka (pozn. 14), s. 567.

³⁴⁹ Velké množství kreseb se dnes nachází v NA Praha, fond Stará manipulace.

³⁵⁰ f. 163 (164), kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 278 × 426 mm. – f. 165 (166), kresba perem na papíře, lavírováno, 280 × 424 mm. – f. 167 (168) kresba perem na papíře, lavírováno, 277 × 424 mm. – f. 169 (170), kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 317 × 420 mm.

³⁵¹ Martin Pavlíček, Sochařská výzdoba zámku (pozn. 343), s. 82, 91–92.

³⁵² Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka (pozn. 14), s. 348.

³⁵³ Pavlíček, Sochařská výzdoba zámku (pozn. 343), s. 92.

nachází střízlivý dekor tvořený motivy mušlí a vegetabilních festonů v dolních partiích a z jednoduchých nápodob textilních závěsů v horní části. Pokud bychom se vrátili k výroku, zmíněném výše a týkajícímu se smlouvy ve vztahu k výzdobě zámeckých pokojů, dokážeme těžko připustit, že by v případě jednoho z nejreprezentativnějších sálů zvítězily návrhy, jež právě neoplývají bohatě ozdobným pojetím. Zdá se být pravděpodobnější, že nakonec zvítězil návrh s bohatší výzdobou, která obsahovala i ve štku provedené postavy. Zda se jednalo o jeden ze čtyř návrhů námi známých návrhů, zůstává v rovině hypotézy. Konečné řešení nelze s provedenými štky komparovat vzhledem k událostem, jež postihly zámek, a to požáru v roce 1752, v němž zanikla nejen malířská, ale i štuková složka výzdoby sálu. O sedm let později, za biskupa Egkha (1758–1760), se přistoupilo k novému vypracování návrhu výzdoby sálu, těžce poškozeného požárem. Realizace vznikla až o několik let později za biskupa Maxmiliána z Hamiltonu (1761–1776), z jehož popudu se provedení chopil štukatér Karel Martin Keller (činný mezi lety 1760–1790). Rovněž k těmto štukovým dekoracím se dochovaly kresebné záznamy, datované do 70. let 18. století. Na nich dominují dekorace ve formě rokajových ornamentů a květinových rozvilin, figurální složka se omezuje na doprovodné postavy *Fám*, které ve třech případech frankují erby.³⁵⁴

O autorství čtyř návrhů štukové výzdoby máme jasno na základě připojené signatury nacházející se na třech ze čtyř listů. Všechny shodně odkazují k Fontanovi. Po stylové stránce jsme svědky suverénního projevu kreslíře majícího s médiem kresby zkušenosti. Jelikož se jedná o nákresy sloužící ke komunikaci s druhou osobou, nesetkáme se s náznakem oprav. Precizně narýsovanou architekturu doplňuje ornamentální, vegetabilní nebo figurální výzdoba tvořená velice krátkými tahy, které se propojí po celkovém pohledu na konkrétní úsek. Minimální prostor je věnován lavírování. Kreslířův záměr o schematičnost napomáhá lepší názornosti výjevu.

3.

Baldassare FONTANA, Paolo PAGANI (1655–1716)

Návrh štukové dekorace

VKOL, sig. J III 51727, kt. 38, f. 58

kresba perem v tmavohnědém tónu na papíře, lavírováno, 435 × 290 mm

datováno mezi lety 1690–1695

³⁵⁴ Pavlíček, Sochařská výzdoba zámku (pozn. 343), s. 95.

List poprvé publikoval Milan Togner,³⁵⁵ jenž jej spojil s činností Baldassara Fontany a Paola Paganiho. Malíř Pagani přichází na Moravu zřejmě společně s Fontanou, oba umělce spojuje větší množství společných zakázek. Paganiho působení na Moravě lze ohraničit rokem 1695, kdy se navrácí do rodného Castello Vasolda. Z jeho tvorby se dochoval rozsáhlý soubor listů obsahující několik desítek kreseb různého charakteru.³⁵⁶ Alba dnes uložená ve Vědecké knihovně v Olomouci představují významný pramen k poznání tvorby tohoto malíře.

V případě zmíněné kresby, jež tvoří součást Paganiho kresebných alb, se autorství Paganimu přičítá částečně. Konkrétně by se mělo jednat o figurální studie nacházející se na malé ploše v levé spodní části, tato plocha nás nebude zajímat. Celou pravou stranu listu zaplňují návrhy štukové výzdoby, kterou již nespojujeme s činností malíře, nýbrž se jménem Baldassara Fontany. Togner uvádí, „*protože patrně není zachována žádná z autentických Fontanových kreseb, zůstává tato domněnka jen v poloze hypotézy...*“³⁵⁷ Dnes již můžeme říci, že Fontanovy kresby známe, alespoň ty, které se týkají výzdoby *Velké jídelny* kroměřížského zámku. V tomto případě se však setkáváme s lehce odlišným přístupem. Oproti uhlazenosti kroměřížských návrhů sledujeme kresbu s charakterem přípravné studie. Kreslíř si tužkou a pár rychlými tahy perem naznačuje architektonický rozvrh štukatur, které tvoří převážně vegetabilní motivy. Ústředním motivem konzol, v nichž oblouky vrcholí, zdobí vegetabilní prvek a ve dvou případech maskaron. Určitá nedokončenost v kresbě i lavírování naznačuje, že se nejedná o návrhy určené pro posouzení objednavatele. Sloužily spíše jako pomůcka pro lepší uspořádání představ umělce, jenž posuzoval vhodnost či nevhodnost navržené dekorace. Uměleckou kvalitou by mohly odpovídat Fontanovým zkušenostem, k jeho autorství mluví téma, které se bezprostředně týká štukových dekorací.

4.

Václav RENDER (1669 Olomouc – 1733 tamtéž)

Návrh oltáře sv. Pavlína pro olomoucký kostel sv. Mořice

SOkA Olomouc, fond Archiv města Olomouce, značka fondu M 1-1, inv. č. 4837, sig. 1847, kt. 166

kresba perem, tuší a tužkou na papíře, lavírováno, 565 × 328 mm

³⁵⁵Togner, Italská kresba (pozn. 3), s. 296–297.

³⁵⁶Togner, Paolo Pagani (pozn. 3), s. 6.

³⁵⁷Togner, Italská kresba (pozn. 3), s. 296.

značeno nahoře uprostřed: „A“, v pravém dolním rohu ve dvou řadách: „*Wentzel Render/Stein Metz Meister*“

datováno okolo roku 1716

Zakázkou na mramorový *oltář sv. Pavlíny*³⁵⁸ ve farním *kostele sv. Mořice* pověřil Václava Rendra olomoucký magistrát v roce 1716. Realizace oltáře jedné z morových patronek nepochybně souvisela s nedávným ukončením morové epidemie na Moravě v roce 1715. Mezi nejtradičnější atributy této svěťice patří kameny, kterými byla ukamenována za svou víru. Často si je nese v draperii šatu a dále palmová ratolest, tradiční označení mučedníků.

Kresba znázorňuje oltář z frontální strany. Jak nás upozorňuje Togner, prameny hovoří o více plánech, které oltář dále zobrazovaly z bočního pohledu a z hlediska půdorysu. Takové návrhy dnes neznáme.³⁵⁹ V případě autorství nepochybujeme o osobě Václava Rendra, a to nejen vzhledem k dochované korespondenci a smlouvám s olomouckým magistrátem, ale i na základě signatury, kterou umělec ke kresbě připojil.

Oltáři dominuje čtveřice tordovaných sloupů stojících na vysokých soklech s korintskými hlavice a doplněná o dvojici pilastrů vynášející bohatě profilovanou římsu. Na ní se nachází čtyři dekorativní vázy, které tvoří jedinou sochařskou složku celého oltáře. Rozměrná kartuše ve střední partii obsahuje plochu určenou malbě s motivem *Nejsvětější Trojice*. Reliéfní výzdoba římsy tvoří vegetabilní ornament. Ústředním bodem celého oltáře se stává rozměrný obraz, lehce naznačený tužkou, zobrazující *sv. Pavlínu*.³⁶⁰

Konečná realizace se z neznámých důvodů protáhla až do roku 1719. Nejen z toho důvodu si dnes můžeme povšimnout určitých rozdílů mezi návrhem a konečným provedením. V první řadě změna zasáhla celkové rozvržení architektury. Dvojice tordovaných sloupů, jež v případě kresby tvořila předstupěň a určovala prostor pro mensu, spočívá v konečném provedení v rovině s oltářní stěnou, kde frankuje obraz *sv. Pavlíny*. Boční ramena vybíhají směrem k pozorovateli, což má za následek

³⁵⁸ K ikonografii svěťice více Leoš Mlčák, K ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Zprávy památkové péče* LIII, 1993, s. 393–399. – Idem, Doplnky k ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci* X (XXIX), 2001, Olomouc 2002, s. 106–113. – Petra Zelenková, „Contra pestem nobis fave“. Příspěvek k ikonografii svatě Pavlíny, patronky proti moru v barokní Olomouci, *Opuscula historiae artium*, F 49, 2005, s. 27–45.

³⁵⁹ Togner, Václav Rندر (pozn. 195), s. 234.

³⁶⁰ Právě tordované sloupy představují častý motiv užívaný Renderem ve své tvorbě, a to v případě oltáře i v rámci skutečné architektury, jak je tomu u průčelí olomouckého *kostela Panny Marie Sněžné*, vytvořeném v polovině 2. desetiletí 18. století. – Ibidem, s. 235.

konkávni prohnutí architektury. To mělo mimo estetické důvody i praktickou funkci v podobě vytvoření dvou dveřních prostorů.³⁶¹ Pilastry vystřídala dvojice hladkých sloupů, nyní umístěných na okrajích objektu. Další nápadné změny nalezneme v horní partii, kde původně zamýšlenou oválnou kartuši vystřídal jednolité, architektonicky pojatý oltářní nástavec, který obsahuje obraz s námětem *Zasnoubení Panny Marie*. Svého vytvoření se nedočkal ani svatostánek původně navržený pro oltářní mensu, na návrhu detailně provedený spolu se svícny. Novým prvkem se stávají tři andělské postavy a dvojice putti vytvořené později sochařem Filipem Sattlerem.

O uměleckém vztahu Rendera se Sattlerem se zmiňuje Togner: „*Render mu [Filipu Sattlerovi] svěřuje sochařskou výzdobu oltáře sv. Pavlíny v mořickém kostele, kterou Sattler provádí s menšími odchylkami podle Renderových plánů*“.³⁶² Jak Togner uvádí, Rendera považuje za autora architektonického rozvržení oltáře, malířské i sochařské složky. Samy skici andělských postav následně klade do pozdějšího období, kolem roku 1720. Jak Togner doplňuje: „*Render sám byl jistě výborným kameníkem, schopným a rutinovaným kreslířem a architektem s nevšední invencí*.“ Nicméně dále uvádí, že: „*jeho sochařské schopnosti však nepřesahovaly běžnou řemeslnou úroveň. Nebyl sám schopen realizovat své jistě odvážné a progresivní sochařské návrhy*...“³⁶³

Kresba svým provedením představuje typ finálního návrhu. Ostrá obrysová linie spolu s lavírováním působí ve výsledku velice tvrdě, kreslíř se příliš nenamáhal se zachycením postupných barevných přechodů. Návrhu chybí určitá lehkost, která vypovídá o nižší kvalitě umělce. Nápadné jsou kvalitativní rozdíly mezi rýsovanou architektonickou částí a uměleckými partiemi, například ve vyobrazení obou oltářních pláten. Konkrétně tyto části, svým uvolněnějším charakterem a větší citlivostí co do práce s objemem i světlem, mohou představovat práci jiného umělce, snad samotného malíře Václava Jindřicha Noseckého (1661–1732), autora malířsky pojatých částí oltáře z roku 1718. Nic nenasvědčuje tomu, že by Render mohl být schopen vytvořit návrh oltářních pláten v tak kvalitativním kontrastu k těžce působícím architektonickým partiím, které se mu tradičně připisují.³⁶⁴ Všechny tyto skutečnosti však nijak nemění fakt, že se *oltář sv. Pavlíny* stává „*dosud jediným známým Renderovým dílem, k němuž se nám zachoval jak návrh architektury, tak i sochařské*

³⁶¹ Jeden sloužil praktickému využití v podobě přístupu k otopnému tělesu v mase kostelní zdi. Druhá dvířka symetricky doplňují pohled na oltář.

³⁶² Togner, Václav Render (pozn. 195), s. 228.

³⁶³ Ibidem, s. 235–236.

³⁶⁴ Ibidem, s. 235.

výzdoby“.³⁶⁵

5.

Filip SATTLER (1695 Wenss, Tyrolsko – 1738 Olomouc)

Trojice andělských postav

SOkA Olomouc, fond Archiv města Olomouce, značka fondu M 1-1, inv. č. 4837, sig. 1842/1, 1843kt. 166

kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 195 × 310 mm a 227 × 195 mm

datováno kolem roku 1719

S dvojicí listů, obsahující tři andělské postavy, i tentokrát setrváme u zakázky pro mořický *oltář sv. Pavlíny*. První list znázorňuje rovnou dvě figury. Levý anděl obrácený k divákovi pravým bokem, svou levou ruku pokládá na hrud', ve druhé svírá lebku a kosti. Výrazný kontrast doplňuje draperie roucha, jež se expresivně vzdouvá a zahaluje tělo anděla pouze sporadicky v oblasti hrudi a v bocích. Pár jednoduchých tahů pera dále naznačuje dvojici křídel. Zobrazení druhého anděla pracuje se zrcadlovým natočením. Figura zachycená v dynamickém pohybu svírá v ruku meč, který právě zasunuje zpět do pochvy. Tímto odkazuje k údajnému zjevení, které se v 6. století objevilo nad *Castel Sant'Angelo* v Římě, v němž archanděl Michael dal identickým gestem znamení tehdejšímu papeži Řehoři I. a morovému procesí o ukončení morové epidemie. O vytvoření nové sochy na vrchol původního Hadriánova mauzolea se uvažovalo za Klementa VII. v době po roce 1528. Ten oslovil sochaře Baccia Bandinelliho, který měl vytvořit náhradu za dříve zničenou sochu anděla.³⁶⁶ Legenda o ukončení moru se stala aktuální i v olomouckém prostředí první třetiny 18. století. Meč zároveň představuje jeden z atributů sv. Pavlíny. Oproti předchozí figurě dominuje výrazněji prokreslené levé křídlo, které nese známky druhotného vytažení. Třetí postava na samostatném listu tentokrát znázorňuje sedící postavu. Ta v ruce svírá věnec z květů, u svých nohou má hromadu kamení, jeden z hlavních atributů světice. Figura určená do horní partie architektury spočívá na jednoduše pojatém oblouku tvořeném jen lehkou linkou tužky.

³⁶⁵ Togner, Václav Render (pozn. 195), s. 234.

³⁶⁶ Dochovala se Bandinelliho kresba zachycující jeho práce na zakázce. K realizaci sochy podle jeho návrhu nakonec nedošlo. – Více André Chastel, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*, Brno 2003, s. 188–189. – Současnou bronzovou figuru archanděla Michaela vytvořil Peter Anton von Verschaffelt v roce 1753.

První dvě postavy bezpečně odkazují k sochařské realizaci již svým naznačením podstavce. Zároveň kresby vynikají svěžím rukopisem. Letnými črty jsou zaznamenány pouze nejdůležitější partie figur. Například obličejovou část tvoří množství samostatných čar, které jednoduchým způsobem zachycují charakteristický výraz postav, a to navzdory absenci jakékoli hlavní obrysové linie. Rovněž lze za půvabné považovat naznačení kučer vlasů volně dokreslujících partii hlavy. Tužkovou podkresbu kreslíř na mnoha místech viditelně nedodržel, více se jí držel ve vymezení základních tvarů.

O existenci kreseb jsme se již zmínili výše v souvislosti s Václavem Renderem, kterému se tyto návrhy, spolu s nárysem samotného oltáře, tradičně připisovaly. S prvním návrhem nového autorství ve prospěch Sattlera se setkáváme v publikaci *Olomoucké baroko*, konkrétně v katalogovém hesle, týkajícím se kreseb samotných.³⁶⁷ K tomuto názoru, ke kterému se rovněž sama přikláním, odkazuje odlišný styl provedení. Navzdory faktu, že návrhy vznikly za jiným účelem, a tudíž mohou mít, jako skica pro provádějícího sochaře, daleko větší prostor pro svobodnější vyjádření, nemohou být považovány za dílo téhož umělce. Po stránce stylu, ale i úrovně provádějícího kreslíře se jedná o výtvary dvou odlišných rukou.

Všechny tři postavy odkazují k sochařským dílům Gian Lorenza Berniniho. Této skutečnosti si všiml už Milan Togner. Za hlavní vzor určil Berniniho zakázku v *katedrále sv. Petra* v Římě, dvojici andělských postav z *Cattedra di san Pietro* z let 1657–1666.³⁶⁸ Ve skutečnosti se kresby k této realizaci přibližují minimálně. V případě anděla s atributy kostí se spíše jedná o anděla podle Berniniho návrhu vytvořeného Ercolem Ferratou z let 1657–1658. Socha, nacházející se v pravé části transeptu římského *kostela Santa Maria del Popolo*, se s olomouckou kresbou shoduje v postoji, gestu levé ruky, natočením hlavy a diagonálou dolní partie draperie. Liší se jen pravá ruka s atributy kostí a odhalená hrud'. V případě druhé figury Sattler pracuje s podobou jedné z andělských figur z římského *Ponte di Sant' Angelo*. Tuto zakázku provedl Bernini pro tehdejšího papeže Klementa XI. v letech 1667–1670. Jedná se o postavu *Anděla s nápisovou tabulkou INRI* vytvořenou spolu se sochařem Giuliem Cartarim.³⁶⁹ Při porovnání se Sattlerovou kresbou se setkáváme s ještě méně

³⁶⁷ Jakubec – Perůtka, *Olomoucké baroko*. 2. Katalog (pozn. 16), s. 365.

³⁶⁸ Togner, Václav Render (pozn. 195), s. 235.

³⁶⁹ Stejnou andělskou postavu vytvořil Bernini již dříve, avšak spolu s *Andělem s trnovou korunou* nebylo přípustné, především z důvodu vysoké umělecké kvality obou soch, jejich umístění v exteriéru, proto došlo k druhotnému umístění v kostele *Sant' Andrea delle Fratte*, kde frankují strany presbytáře.

odlišnostmi, než v případě první skici. Jedinou markantnější změnu v konečném důsledku představuje uspořádání paží svírající odlišné předměty. I poslední skica se inspiroje Berniniho realizacemi. Tentokrát jde o jednu ze štukových dekorací, která vznikla jako součást výzdoby interiéru kostela. V letech 1658–1670 pracoval na úpravě tří kostelů, *Castel Gandolfo*, kostelu patřící rodině Chigi *Santa Maria Assunta* ve městě Ariccia a *Sant' Andrea al Quirinale* v Římě. U druhého jmenovaného se sochařská složka soustředí na prostor kupole, kde se nachází dvanáct postav putti doprovázených čtyřmi anděly. Ty podle Berniniho plánů vytvořil Paolo Naldini v roce 1664.³⁷⁰ Zejména andělské figury se svou kompozicí a přítomností věnce, v Berniniho případě složené z hvězd tvořící součást erbu rodiny Chigi, se blíží olomoucké skice nejvíce. Sedící andělskou figuru využil Sattler opakovaně i v následující tvorbě. Jedná se o výzdobu *kaple Božího Těla* z 20. let 18. století náležící k olomouckému jezuitskému konviktu. Zdejší výzdoba se ve více motivech inspirovala Berniniho kostelem *Sant' Andrea al Quirinale*, jenž, jak jsme již řekli, vznikl ve stejné době jako kostel ve městě Ariccia.³⁷¹

Olomoucké kresby andělských figur nesou dostatek indicií pro jejich přirovnání k zakázce pro olomoucký *kostel sv. Mořice*. Konečné provedení v kameni, kdy se figury vyznačují určitou strnulostí až neohrabaností, značným způsobem zaostává v porovnání s uvolněností kreseb. Existuje možnost, že se dosud mladý sochař s nedostatkem zkušeností, na tomto místě poprvé skutečně vypořádává s realizací v kameni, na kterou ze svého rodného kraje, kterému dominuje řezbářství, nemusel být plně připraven. Hlavním inspirativním vzorem se bezpochyby stal Gianlorenzo Bernini, s jehož figurami kreslíř pracoval v duchu eklekticismu, pouze s drobnými úpravami v partiích paží, které přizpůsobil atribucím konkrétní světice.

6.

Filip SATTLER (1695 Wenus, Tyrolsko – 1738 Olomouc)

*Návrhy stříbrných štítků pro pamětní knihu střeleckého bratrstva*³⁷²

VMO, sig. V 2082.

kresby perem na papíře, lavírováno, patrná tužková podkresba; shodné rozměry 305 ×

Na mostě druhotně vznikla dílenská kopie.

³⁷⁰ Wittkower, Bernini (pozn. 125), s. 280.

³⁷¹ Jiří Fiala – Leoš Mlčák – Karel Žurek (ed.), *Jezuitský konvikt. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci. Dějiny – Stavební a umělecké dějiny – Obnova a využití*, Olomouc 2002, s. 240.

³⁷² Za možnost prohlédnout si originál této památky včetně poskytnutí fotografického materiálu bych chtěla velice poděkovat Karlu Podolskému z Vlastivědného muzea v Olomouci.

190 mm.

datováno mezi lety 1735–1738

Kniha uložená ve sbírkách Vlastivědného muzea primárně sloužila pro zaznamenání jmen vítězů každoročních střeleckých klání. Z výtvarného hlediska jsou pro nás zajímavější kreslené návrhy stříbrných štítků, které sloužily jako ceny pro vítěze. Těch se v knize v současné době nachází celkem 47, vytvořených v rozmezí od poloviny 16. století do roku 1758.³⁷³ Původní počet čítal více kreseb, na což odkazují zbytky po vytržených stranách. Za nejkvalitnější se považují listy datované do roku 1738, po tomto datu je patrný očividný pokles v úrovni provedení. Většina kreseb se shoduje ve svém pojetí, prostor centrální kartuše zaujímá postava patrona, nejčastěji světce. Okolo kartuše se v různých podobách rozvíjí bohatý ornament, jenž tvoří druh ozdobného rámu.

Z dobových záznamů víme, že sám se Sattler považoval za vášnivého střelce, není proto překvapením, že od roku 1735 působil jako člen olomouckého Střeleckého bratrstva.³⁷⁴ Rovněž proto není nijak scestná úvaha, která se zakládá na tvrzení, že některé z vyobrazení střeleckých štítků vytvořil sám sochař.

Jako ukázka může posloužit kresba označená rokem 1735, kdy zvítězil jistý Ignatius Antonius Sromlager. Ústřední motiv štítku tvoří soška Panny Marie s Ježíškem, kterou zalévá sluneční záře naznačená žlutou barvou. Tato božská dvojice se nachází v oltářním rámu, který přidržuje dvojice andílků, jež zároveň napomáhají rozhrnout závěs vycházející z vyvýšeného baldachýnu. V jeho úplném vrcholu se nachází mariánský monogram, nad rámem dále mariánská koruna. Působení umocňuje výrazné kolorování, jehož využití v rámci knihy však nepředstavuje pravidlo. Celek daleko více připomíná sochařský návrh menšího mariánského oltáře, než pouhou dekoraci reliéfního charakteru. Celá skupina spočívá na mense, jež nás v tomto názoru pouze utvrzuje. Zároveň nalezneme řadu shodných prvků i ve stylu provedení s výše zmíněnými Sattlerovými andělskými postavami pro *kostel sv. Mořice*. Figury tvoří letmo nahozené tahy pera, které mnohdy neuzavírají celkový obrys, a to především v partii hlavy. Podobnou práci sledujeme i v lavírování, které kreslíř využívá spíše lokálně, tvořené

³⁷³ Dva originální štítky se dnes nacházejí ve sbírkách Vlastivědného muzea v Olomouci (sig. V 2830, V 2831). Jedná se o stříbrné plaketky, které bývaly v minulosti opatřeny zlacením. Jejich velikost se pohybuje okolo 8 cm. Jedná se o štítky z roku 1691 a 1717, které se shodují se svým vyobrazením v pamětní knize. – Jakubec – Perůtka, Olomoucké baroko. 2. Katalog (pozn. 16), s. 605.

³⁷⁴ Tuto informaci se dovídáme se zápisu městského písaře Andrease Finsterleho, jenž byl rovněž členem bratrstva. – Ibidem, s. 604–605.

širokými stopami štětce.

7.

Jiří Antonín HEINZ (1698 Svitavy – 1759 Znojmo)

Návrh oltáře

SOkA Šumperk, fond Farní úřad Staré Město

kresba perem na papíře, lavírováno, 317 × 203 mm

značeno vpravo dole: „*Georg Antonij Heintz / Bildhauer 1738*“

datováno do roku 1738

Dvojice návrhů oltářů představuje součást farního archivu *kostela sv. Anny* ve Starém Městě pod Kralickým Sněžníkem. První z kreseb je signována i datována, druhá po stylové stránce odpovídá stejnému autorovi.³⁷⁵ Návrhy s největší pravděpodobností sloužily k tvorbě bočních oltářů *kostela sv. Anny*. Na základě přiloženého měřítka víme, že oltář měl být „*6 stop a 8 palců (asi 209 cm) vysoké a 5 stop a 6 palců (asi 172 cm) široké, nahoře ještě doplněné sochou Boha Otce a sv. Ducha se svatozáří*“.³⁷⁶ Kresba obsahující prázdný rám určený pro budoucí obraz Panny Marie odkazuje k mariánskému zasvěcení celého oltáře, k čemuž odkazuje mariánský monogram nacházející se nad rámem.

V současnosti se v *kostele sv. Anny* nacházejí oltáře z pozdější doby. První změna vnitřního mobiliáře se datuje do roku 1759, kdy oba boční oltáře vystřídaly nové objekty, další inovace proběhly i v průběhu 19. století. Dnes proto nemůžeme doložit, zda Heinz či jiný sochař skutečně oltáře dle návrhů realizoval. Ani dochovaný pramen v podobě inventáře z roku 1754 tomu nenasvědčuje. V něm se dovídáme, že v té době „*stál na epištolní straně oltář Panny Marie Pomocné, jejíž obraz byl v zaskleném rámu, další výzdobu tvořily bíle natřené sochy svatých: Mikuláše, Valentina, Floriána, Antonína, Apolonie a novější vyřezávaný a štafírovaný krucifix*“.³⁷⁷ Toto množství doprovodné sochařské figurální složky v žádném případě nepřipomíná naši kresbu, které dominuje pouze dvojice putti doplněná andělskými hlavičkami v partii oltářového nástavce.

³⁷⁵ SokA Šumperk, fond Farní úřad Staré Město, kresba perem na papíře, lavírováno, 325 × 206 mm.

³⁷⁶ Drahomír Polách, Několik poznámek k stavební historii a původnímu vybavení kostela sv. Anny ve Starém Městě na Šumpersku, *Památkový ústav v Olomouci 1994. Výroční zpráva*, Olomouc 1995, s. 98–113, cit. 109.

³⁷⁷ *Ibidem*, s. 109.

Ani druhý návrh, s dvojicí andělů frankujících oltářní rám, se zřejmě nedočkal své realizace. Nejčastěji se v jeho případě soudí, že představuje alternativu prvního návrhu. Prostor oltáře doslova překypuje postavami andělů, putti a okřídlených hlaviček. Jak upozorňuje Zápalková, změna návrhu oproti první verzi vychází především v minimalizaci prostoru daném architektonickým partiím. Díky dynamicky pojatým figurám, včetně jejich draperií, získává celá kompozice výraznou hybnost, jejíž působení doplňuje výrazné lavírování. V případě pojetí postav se zdá být patrný ozvuk Heinzova učení, konkrétně tvorby Diega Francesca Carloneho, v ornamentu zase produkce rokokových saských a bavorských oltářů. Vzhledem k faktu, že Heinz nepatří mezi akademicky školené umělce, setkáváme se v jeho díle s daleko více spontánním kreslířským projevem. Obě kresby rovněž svérázně doplňují poznámky ozřejmující předpokládané rozměry oltářů.³⁷⁸

Jak bylo řečeno výše, v současné době se v *kostele sv. Anny* žádný oltář podobný návrhům nenachází. Zápalková navrhuje možnou variantu v oltáři *kostela sv. Jana Křtitele* v Bohuňovicích nedaleko Olomouce. K tomuto tvrzení ji vede hlavně jistá ikonografická i kompoziční blízkost s vnitřním vybavením. Na druhou stranu vylučuje užití těchto návrhů z důvodu nevyhovujících rozměrů oltáře vůči architektuře, do které by měl správně být situován.³⁷⁹

Ve sbírkách Státního okresního archivu v Šumperku se ve stejném fondu nachází ještě třetí návrh,³⁸⁰ který nezmiňuje ani Zápalková a ani Miloš Stehlík.³⁸¹ Podle Polácha ale stále představuje práci téhož autora, konkrétně uvádí, že „*případný rozdíl je dán převahou rokokového ornamentu a pouhým nástínem figurálních doplňků. Lze je nejspíše chápat jako alternativy*“.³⁸² Příklon k rokokovému ornamentu skutečně dominuje. Odlehčenému výslednému dojmu je dosaženo zejména omezením těžce působícího lavírování a úbytkem prostoru věnovaném figurální složce. O realizování tohoto návrhu již chybí jakékoli prameny přinášející bližší informace.

Dokončenost kreseb včetně přítomnosti měřítko naznačuje, že se jedná o kresby typu finálního návrhu. Vyznačují se bohatostí motivů i kresbou do nejmenšího detailu, značnou plochu zaujímá lavírování, kterým kreslíř dokresluje prostorové vztahy. Tahy perem se vyznačují živostí, která se promítá do celkového působení návrhu. Důraz

³⁷⁸ Zápalková, Jiří Antonín Heinz, 2011 (pozn. 219), s. 111.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ SokA Šumperk, fond Farní úřad Staré Město, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 350 × 200 mm.

³⁸¹ Stehlík, Sochařský svět (pozn. 219), s. 188.

³⁸² Polách (pozn. 376), s. 109.

klade na drapérii, jež vyplňuje značnou část celkového prostoru, sytě dobarvenou lavírování, díky kterému se zdůrazňuje hloubka jednotlivých záhybů.

8.

Ignác Tomášek (1729, Jedlí – 1802, Jedlí), **František Florián Tomášek** (1734–1782)

Soubor kreseb z pozůstalosti pozdně barokního malíře Judy Tadeáše Suppera

MGB, ČM sf 2/k. SU, inv. č. B 94, B 95, B 110

datováno do 30. let 18. století

Moravská galerie v Brně uchovává přibližně dvě desítky kreseb pocházející z pozůstalosti Judy Tadeáše Suppera (1712–1771). Tento pozdně barokní malíř narozený v Mohelnici je celou svou tvorbou spjat s prostředím střední Moravy. Za jeho působení v Moravské Třebové se předpokládá seznámení se sochaři Severinem Tischlerem a Jiřím Františkem Pacákem (1664–1742), kteří jej ovlivnili po stylové stránce.³⁸³ Množství kreseb představuje neucelenou směsici, kterou po stylové a námětové stránce rozhodně nelze připsat jedinému autorovi.³⁸⁴ Především častá přítomnost záznamů se sochařskou tematikou, jakou představují kazatelny, monstrance, oltáře nebo kalvárie, odkazují spíše k sochaři. Měnící se technika provedení – pero, tuš, pastel, tužka – spolu s výraznou kvalitativní nevyrovnaností u jednotlivých případů svědčí o hypotéze, že se jedná o sbírku kreseb více autorů.³⁸⁵ Navzdory absenci bližších informací dokážeme v současné době přiřadit pouze některé kresby ke konkrétním realizacím.

U jednoho listu se ocitáme v nápadné blízkosti s tvorbou Severina Tischlera. Jedná se o kresbu zachycující část ze sousoší *Krista v Getsemanské zahradě*, kterou Tischler vytvořil po roce 1730 pro Křížový vrch u Moravské Třebové.³⁸⁶ Mluvíme

³⁸³ Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*. Praha 2006, 732–733.

³⁸⁴ V roce 2013 se konala výstava sedmnácti kreseb s názvem *Disegno. Kresby z pozůstalosti malíře Judy Tadeáše Suppera*. Výstava se konala v Místodržitelském paláci Moravské galerie v Brně v termínu od 1. února do 28. dubna.

³⁸⁵ Na některých místech pracuje kreslíř s jednoduchými tahy, kterými letmo naznačuje obrysy. V těchto případech nenalzáme ani podkresbu, výsledný obraz vzniká vytažením výsledné linie ze směsi paralelně vedených čar navzájem se překrývajících podle toho, jakou umělec shledal za nejvhodnější. Naproti tomu se u jiných případů setkáváme s tvrdou lapidární obrysovou linkou, které chybí lehkost spontánního projevu. V případě častěji se vyskytujících perokreseb jsme svědky dominujících ostře lámaných hran draperií, případně kombinovaných výrazným a sytým lavírováním.

³⁸⁶ Dnes ve františkánském klášteře v Moravské Třebové. – Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 217), s. 64–65.

o *Kristu podpíraného andělem*.³⁸⁷ Kresba zachycuje sousoší do mnoha detailů. Shodu nalezneme v celkové kompozici obou postav, včetně polohy andělových křídel. Výraznou změnou se stává draperie, která v případě kreslířské varianty znázorňuje záhyby látky v ostrých hranách, jež u sochy nenalezneme provedené do takového důsledku. Kreslíř navíc zahalil do látky i andělskou postavu, v originále naopak s odhalenou hrudí. Velice přesné následování sochařské realizace nenasvědčuje tomu, že by se jednalo o studijní návrh sochaře. Zároveň je nutné vyloučit možnost kresby určené případnému objednavateli, čemuž neodpovídá zasazení studie na ploše papíru, na kterém se spolu s ní nachází navíc postava *Panny Marie Bolestné* a z jiného úhlu ukázkový návrh kříže s mariánským monogramem určený na ozdobu oltáře. Tato poslední jmenovaná kresba navíc obsahuje měřítko, potvrzující ideu, že právě ona znázorňuje konečný návrh v pravém smyslu. Dvě zmíněné figurální kresby jsou bezesporu na list přidány druhotně, využívající volné místo pod měřítkem. Způsob a styl provedení odkazuje spíše ke kresbě studijního charakteru na základě již hotového díla. Je otázkou, zda i postava *Panny Marie Bolestné* neodkazuje k totožné Tischlerově zakázce na Křížovém vrchu, v tomto případě k její nedochované části. Na základě zvyklostí by se mohlo jednat o postavu, kterou často nalézáme v přítomnosti *Kalvárie*. Kresba dále pokračuje na rubové straně, kde nalézáme letmé skici tužkou zaznamenávající si další z dosud neidentifikovaných sochařských realizací, na základě atributů nicméně identifikovatelné jako Panna Maria s Ježíškem v jedné a s květem lilie v druhé ruce.

Další letná skica představuje na základě provedení dílo stejného autora. V tomto případě zachycuje výjev *sv. Máří Magdalény* nacházející se při patě Kristova kříže.³⁸⁸ Kresbu i tentokrát spojujeme s konkrétním dílem, tentokrát s dřevořezbou náležící ke *kostelu sv. Jana Křtitele* v Bystrém. Za autora skulptury se považuje Ignác Tomášek (1729–1802), rodák z malé vsí Jedlí. Dle Ivo Kořána se Tomášek vyučil u Františka Pacáka. Styl tohoto primárně řezbáře charakterizuje zejména draperie, kterou tvoří ostře zalamujícími se záhyby s velkými plochami házející odlesky. Mezi jeho práce se řadí boční oltáře *Kalvárie* spolu s *Pietou* datované do doby okolo roku 1760 v kostele v Bystrém.³⁸⁹ Rozdíly mezi kresbou a výsledným dílem jsou minimální. Výrazné odlišení nalezneme pouze v partii draperie a v pohybu světice, která se v realizovaném

³⁸⁷ MGB, ČM sf 2/k. SU, B 110, kresba perem na papíře, lavírováno, 365 × 440 mm.

³⁸⁸ MGB, ČM sf 2/k. SU, B 95, kresba perem na papíře, lavírováno, 190 × 230 mm.

³⁸⁹ Kořán, *Herese a sochařství východních Čech* (pozn. 179), s. 29–30.

díle výrazně zaklání. Nelze opomenout ani zrcadlové otočení skici oproti soše.

Třetí kresba, kterou si zde představíme, se různí ve své funkci. S jistotou představuje ukázkový návrh, který se běžně přikládal ke smlouvě. I tentokrát se ocitáme v dílně moravských sochařů Tomášků, Ignáce Tomáška a **Františka Floriána Tomáška** (1734–1782). Dá se říci, že v jeho případě známe bezpečně pouze data narození a úmrtí, ze kterých lze vyvodit, že se jedná o mladšího Ignácova bratra. Jeho působení coby uměleckého řezbáře můžeme podobně vymezit především regionem Zábřežska. Mezi jeho známé realizace se řadí zejména *kostel sv. Bartoloměje* v Zábřehu na Moravě, ke kterému se pojí i námi sledovaný list z Moravské galerie v Brně.³⁹⁰ Kresba zachycuje rovnou dvě možné alternativní podoby bohatě zdobené křtitelnice, jež se v současnosti nachází v pravé části lodě při vstupu do presbytáře.³⁹¹ Za autora se častěji označuje „řemeslník místního původu“, konkrétně mladší z Tomášků, František Florián. Objekt se skládá z vystouplé plošiny, na které se odehrává příběh *Kristova křtu, sv. Jana Křtitele* a *Krista* doplňuje dvojice amoretů, kteří rozhrnují závěs, aby odkryli scénu vyvěrání pramene ze skály odehrávající se na pozadí. Celou skupinu vyzvedá nízký sokl, kterého se opět přidržuje dvojice andílků. Na vrcholu se nachází ozdobný baldachýn s výraznou čabrákou, i tentokrát ozdoben dvěma amorety. Úplný vrchol patří Bohu Otci, který shlíží z oblak směrem dolů. Kresba s realizací obsahuje velké množství shodných motivů, za nejvýraznější můžeme považovat ústřední dvojici křtu či postavu Boha Otce na vrcholu. Naopak se mění počet doprovodných andílků.

Na tomto místě se setkáváme s ukázkovým návrhem vytvořeným samotným autorem realizace. Svědčí o tom přítomnost alternativní verze, která by se na skice vzniklé podle již hotového díla neměla důvod objevit. Dále se jedná o dokončenost celého výjevu, chybí náznaky podkresby, linie je jednotná bez jakékoli nejistoty, která by svědčila pro kresbu přípravného charakteru. Zároveň jde o jedinou kresbu na archu papíru, na volné ploše se nenalézají další skici. Z tohoto důvodu se domníváme, že se jedná o autorskou kresbu, úzce související se zábřežskou realizací, konkrétně spojenou s uměleckým projevem Františka Floriána Tomáška.

Vzájemná blízkost všech tří prezentovaných návrhů napovídá, že se pohybujeme v blízkosti jednoho a téhož autora, případně autorů velice si spřízněných. Podobný styl provedení i výběr jednotlivých předloh nás uvádí do blízkosti rodiny Tomášků, jejíž

³⁹⁰Kol. autorů, *Památky mikroregionu Zábřežsko ve Dnech evropského dědictví*, Farní muzeum Zábřeh, Zábřeh na Moravě 2015, s. 2–3.

³⁹¹ MGB, ČM sf 2/k. SU, inv. č. B 94, kresba perem na papíře, lavírováno, 204 × 430 mm.

členové se alespoň ve svých učednických letech pohybovali v okruhu dalších významných moravských sochařů. Otázkou zůstává funkce prvních dvou zmíněných a v hrubých rysech nanesených skic, které minimálně v jednom případě odkazují k dílu Severina Tischlera. Může se jednat o skutečné sochařovy letmé črty zaznamenávající si podobu děl, jež ho nějakým způsobem zaujaly natolik, že jejich kompozici v budoucnu plánoval použít ve vlastní tvorbě.

9.

Josef WINTERHALDER ST. (1702 Vöhrenbach, Německo – 1769 Vídeň)

Kresby vztahující se k zakázkám v Náměšti nad Oslavou

MGB, ČM mf 8/k. SU, inv. č. B 63, B 78, B 177, B 119

datováno do 40. let 18. století

Kreslířské dílo tohoto umělce vyniká rozmanitou námětovou pestrostí v českém prostředí jinak neobvyklou. V souboru Winterhaldera st. nalezneme kresby vztahující se k sochařským realizacím, k malířským dílům i ke grafické produkci. Nechybí ani kresby studijního charakteru. Není proto žádným překvapením, že se rozsáhlou kreslířskou činností zabývala celá řada badatelů. Já jsem pro potřeby této práce zvolila pouze několik ilustrativních příkladů, konkrétně díla, jež mají bezprostřední souvislost s realizovanými sochařskými objekty.

Jak nás informuje Pavlíček, dnes můžeme se sochami, v pojetí přípravných prací, bezprostředně spojit devět kreseb, k nimž se přičítá ještě šest nedochovaných návrhů vztahujících se k výzdobě prelatury Hradiska u Olomouce.³⁹² Více detailně nás bude zajímat zakázka v Náměšti nad Oslavou, kde Winterhalder pracoval na sochařské výzdobě barokního mostu a zároveň na vnitřním vybavení místní *kaple sv. Anny*.³⁹³ V rámci této zakázky se setkáme s dvojím přístupem. Jednak s užitím kresby jako návrhu k připravované soše *sv. Rocha v kapli sv. Anny*. Druhý typ tvoří kresby charakteru *ricorda*, které vznikly bezprostředně až po ukončení realizace. Jak bude patrné, drobné rozdíly nalezneme omezené pouze v detailech a dále v přístupu, s jakým sochař ke kresbám přistupoval.

Hlavní oltář *kaple sv. Anny*, kromě centrální části v podobě malířského plátna, obsahuje dvojici světeckých postav, v tomto případě ochránců proti moru –

³⁹² Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 148.

³⁹³ Architektonická část kaple dokončena v roce 1745.

sv. Šebestiána a sv. Rocha. K druhému jmenovanému světcovi se dochovala kresba, dnes uložená v Moravské galerii v Brně.³⁹⁴ Tomuto listu se věnovali v minulosti badatelé, u kterých se různí názor na otázku, zdali se jedná o studijní kresbu či o *ricordo*.³⁹⁵ Pavlíček ozřejmil tento problém s pomocí nápisu v levém dolním rohu, který nás informuje o skutečnosti, že list vznikl v Brně a nikoli v Náměšti, jak by se očekávalo od *ricorda*, pro které je příznačný vznik *in situ* v krátké době po dokončení znázorňovaného objektu.³⁹⁶ List představuje typickou ukázkou Winterhalderova kresebného stylu. Kvalitní perokresbu, jehož jednodušší linie vytyčují základní obrys figury, doplňuje precizní stínování ve formě šrafování ve vertikálním či diagonálním směru, často se na mnoha místech křížící pro dosažení výraznějšího barevného kontrastu. Doprovodnou postavu psa u nohou světce tvoří několik letmo nanesených črtů, které ohraničují základní obrysy. Oproti kresbám vzniklým podle hotových sochařských děl nalezneme množství odlišností mezi sochou a výslednou kresbou. Samotná kompozice figury je totožná, změny nalezneme v detailech, ve světcově plnovousu a především v partii psa. I toto svědčí proti názoru, že se jedná o *ricordo*, jež Winterhalderovi napomáhala nalézt „vhodné kompoziční řešení, kterého se poměrně přesně držel, když pozměnil pouze figuru psa“.³⁹⁷ Další funkce kresby se předpokládá v dalším jednání mezi objednavatelem a sochařem o podobě právě vznikajícího díla, kde má charakter ukázkového modelu.³⁹⁸

Se skutečnými *ricordy*, představující „dodatečné záznamy“³⁹⁹ se setkáme v případě mostní výzdoby v Náměšti, konkrétně u postav *archanděla Michaela*,⁴⁰⁰ *sv. Jáchyma*,⁴⁰¹ *sv. Ondřeje*,⁴⁰² vytvořených v první polovině 40. let 18. století. Po vzájemném porovnání nalezneme i na těchto kresbách oproti realizacím menší odchylky, jedná se však spíše o detaily, nijak zásadně neměnicí kompozici. Zajímavý fakt, na který upozornil Pavlíček, představuje skutečnost, že si sochař zakreslil pouze tyto tři sochy, z celkových dvaceti postav zdobící most.⁴⁰³ Zůstává otázkou, zda se

³⁹⁴ MGB, inv. č. B 63, kresba perem na papíře, 191 × 142 mm, značeno vlevo dole: „h. del: in Brün 745“.

³⁹⁵ Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 92-94.

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Ibidem, s. 149.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Slavíček, Kresba: „La prima Achatemia“ (pozn. 252), s. 252.

⁴⁰⁰ MGB, inv. č. B 119, kresba perem na papíře, 204 × 158 mm.

⁴⁰¹ MGB, inv. č. B 78, kresba perem na papíře, 299 × 208 mm.

⁴⁰² MGB, inv. č. B 117, kresba perem na papíře, 215 × 157 mm.

⁴⁰³ Je nutné vzít v úvahu i hypotézu, že se více kreseb nedochovalo. – Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 17), s. 152–153.

v tomto případě jedná o umělcův záměr nebo se nám naopak zbytek listů nedochoval.

V obou případech jsme svědky kvalitního kresebného projevu, se kterým v českém prostředí u osobnosti zabývající se primárně sochařství nenalezneme paralely. Zároveň se jedná o ojedinělý případ, který známe, kdy si sochař zpětně zaznamenával vlastní realizace s myšlenkou dalšího využití. Často se nebál doplnit tyto záznamy o přírodní scenérii a další rekvizity, které z původního sochařského náčrtu napomohly vzniknout novému svébytnému uměleckému dílu.

10.

Ondřej SCHWEIGL (1735 Brno – 1812 Brno)

Návrh na hlavní oltář kostela ve Žďárné

MGB, ČM mf 4/k. SU, inv. č. B 142, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 327 × 237 mm, v dolní části přítomnost měřítko

datováno do 1. poloviny 60. let 18. století

Návrh pro kostel ve Žďárné nedaleko Boskovic se řadí k nejstarším Schweiglovým návrhům. Projekt novostavby kostela vyprojektoval František Antonín Grimm (1710–1784) pro hraběte Jana Leopolda z Dietrichsteina (1703–1773). Budování probíhalo v 60. letech 18. století, v této době se předpokládá rovněž realizace vnitřního vybavení kostela, na kterém se podílel právě Ondřej Schweigl.⁴⁰⁴ Ten se v závěru 50. let zrovna vrátil ze svého studia na vídeňské akademii.

Kresba znázorňuje oltář v podobě svatostánku, který se zároveň stává umělecky provedeným soklem pro kříž s ukřížovaným Kristem. Nad oltářní mensou jednoduchých forem se nachází svatostánek obklopený z obou stran volutovými podstavci, na kterých spočívá dvojice adorujících andělů. Kromě toho další andělskou postavu či hlavičky malých andělíčků nalezneme v letmo naznačených oblacích okolo Krista. Jak zmiňují oba badatelé, kteří se kresbě věnovali, Jiří Kroupa a Miloš Stehlík,⁴⁰⁵ setkáváme se v tomto případě s oltářem zamýšleným do mělkého prostoru presbytáře. Poukazují na určitý cit, který mladý sochař již v této době měl ve vztahu k architektuře, do které s umem navrhoval své oltáře.

Kresba rovněž ukazuje typickou ukázkou Schweiglovy oltářní tvorby, kterou rozpracoval opakovaně v různých formách na mnoha svých kresbách při nejrůznějších

⁴⁰⁴ Stehlík, Ondřej Schweigl (pozn. 260), s. 330.

⁴⁰⁵ Ibidem, s. 330. – Idem, *Barok v soše*, Brno 2006, s. 156.

příležitostech. Někdy se soustředil pouze na hledání vhodné varianty podoby svatostánku,⁴⁰⁶ které vynikají svou precizností spočívající v práci do velkého detailu. Jindy se setkáváme s kresbami, které si zaznamenávají podobnou kompozici jako v případě oltáře pro Žďárnu.⁴⁰⁷ Ve třetí skupině se nacházejí větší oltářní celky, do kterých často sochař zapojuje motiv svatostánku, jenž se v různých obměnách stává neužívanějším prvkem ve Sweiglově oltářní tvorbě. Prostor nad ním je nejčastěji doplněn rozměrných oltářním plátnem, jež frankuje dvojice či více světeckých postav, jimiž je kostel nebo alespoň oltář zasvěcen.⁴⁰⁸

11.

Ondřej SCHWEIGL (1735, Brno – 1812, Brno)

Návrhy kazatelen

MGB, inv. č. B 150, B 139; SOKA Frýdek-Místek

datováno do 70. – 90. let 18. století

Mezi další častěji frekventované náměty Schwaiglovy tvorby spadají kazatelny. V současné době známe tři samostatné kresby, zmínky nicméně naznačují, že jich v minulosti mohlo existovat více. První z nich představuje návrh na kazatelnu určenou pro brněnský kostel sv. Petra a Pavla, realizovaná do roku 1775.⁴⁰⁹ Zakázku na barokizaci interiéru získal Schweigl, jenž do kostela dodal větší množství objektů, včetně bočních a hlavního oltáře. Objektu dominuje zejména bohatě utvářená stříška obsahující množství půvabných motivů včetně několika figur. Ke stále sílícímu vlivu klasicismu se v tomto případě Schweigl odvolává pouze v jistém omezení dekoru. *„Návrh na kazatelnu kreslený s velkou svěžestí, lehkostí a zkušeností, se hlásí*

⁴⁰⁶ Příklad představuje kresba označovaná jako varianta návrhu pro Žďárnu. MGB, inv. č. B 129. Srov. Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 161. – Podobný případ nastává u kresby s inv. č. B 1331, rovněž ze sbírek MGB. – In: Ibidem. – *Návrh tabernáku* pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Bučovicích z roku 1793, uložená ve farním kostele v Bučovicích. – In: Valeš, Dvě neznámé kresby (pozn. 18), s. 123, 125. – Návrhy svatostánků se nacházejí i ve sbírce ve Frýdku-Místku, kde se vztahují k výzdobě chrámu Navštívení Panny Marie. – Srov. Eva Vojkovská, Nové poznatky k oltářní architektuře barokních chrámů Navštívení Panny Marie ve Frýdku a nepublikované kresby oltářů Ondřeje Schweigla, *Práce a studie muzea Beskyd ve Frýdku-Místku. Společenské vědy*, č. 22, 2010 s. 122–133. – Počet návrhů je nicméně daleko větší, než který tady zmiňuji, další ukázky se nacházejí opět ve sbírkách MGB.

⁴⁰⁷ Příklad takové skupiny, nicméně v tomto případě bez přítomnosti prostředí, ve kterém se sousoší nachází, můžeme ilustrovat kresba z MGB, inv. č. B 143. – Stehlík, Ondřej Schweigl (pozn. 259), s. 330. – Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 161.

⁴⁰⁸ Největší soubor těchto kreseb se rovněž nachází v MGB.

⁴⁰⁹ Jedná se o jednu z nejčastěji reprodukováných Schweiglových kreseb vůbec. Kresba je oceňována zejména pro své vynikající kreslířské kvality. – MGB, inv. č. B 150, kresba perem na papíře, lavírováno, zbytky žluté barvy, 515 × 363 mm, značeno vlevo dole: „A. Schweigl. in. del.“. – Stehlík, Ondřej Schweigl (pozn. 259), s. 333–334. – Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 157, 162.

k rokokovému proudu pozdního 18. století.⁴¹⁰

Druhý návrh se týká kostela Navštívení Panny Marie ve Frýdku-Místku, jehož základní kámen byl položen v roce 1740, Schweiglova činnost zde je zaznamenána v 90. letech 18. století.⁴¹¹ Kromě kazatelny máme doklad i o dalších, kdy „*Schweigl navrhl také kazatelnu v hřbitovním kostele sv. Jošta a kazatelnu ve filiálním kostele sv. Šimona a Judy v Lískovci v 90. letech 18. století*“.⁴¹² Jednoduše pojatá kazatelna v dolní partii obsahuje reliéfní výzdobu. Rovněž zábradlí schodiště obsahuje jednoduchý a střízlivý dekor. Horní partii dekoruje stříška se štrápci. Úplně na vrcholu se nachází nejvíce zdobný prvek v podobě ústřední, a také nejrozměrnější, alegorické figury *Lásky*, které z jedné strany přidržuje putto kříž, sama ženská postava v pravé ruce nazvedává srdce. Svým pohledem dále komunikuje s dalším puttem, jemuž symetricky naproti odpovídá dekorativně pojatá váza. Uměleckým pojetím i střízlivější prací s ornamenty se v tomto případě setkáváme s klasicizujícím proudem Schweiglovy tvorby, převládající s blížícím se přelomem 18. a 19. století. Interiér frýdeckého kostela prošel v polovině 19. století úpravou, při které získal nový interiér. Nelze proto dnes s jistotou potvrdit, zda se skutečně jedná o návrh týkající se této zakázky a zda byla nakonec realizována.⁴¹³ V třetím případě se setkáváme s kresbou týkající se kostela v Zábrdovicích, kde Schweigl upravoval raně barokní interiér kostela.⁴¹⁴ I v tomto případě jsme svědky kazatelny v klasicizujícím pojetí, velice blízkém návrhu z Frýdku. Střízlivý dekor, použití motivů kanelur, minimum výraznějších ozdob plně odpovídá dobové změně vkusu. S frýdeckou realizací tento nákres pojí i figura na vrcholu celého objektu, v tento moment se však setkáváme s personifikací *Víry*.

12.

Ondřej SCHWEIGL (1735 Brno – 1812 Brno)

Návrhy k realizacím pro zahrady hradu Pernštejn

MGB, ČM mf 5/k. SU, inv. č. B 1325, B 1326, B 1327, B 1328, B 1329; Státní hrad Pernštejn, inv. č. PE 2424

datace 1805–1806, 1808

⁴¹⁰ Stehlík, Ondřej Schweigl (pozn. 259), s. 334.

⁴¹¹ SOkA Frýdek-Místek, fond Farní úřad Frýdek, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 310 × 185 mm, značeno: „*in der Stadt Pfarr Kirche*“, datováno 1794.

⁴¹² Vojkovská (pozn. 400), s. 126.

⁴¹³ Ibidem, s. 126.

⁴¹⁴ MGB, inv. č. B 139, kresba perem na papíře, 358 × 234 mm. – Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 156, 161.

Čtveřice kreseb,⁴¹⁵ dnes uložených ve fondech Moravské galerie v Brně, představuje návrhy ke zhotovení reliéfů zdobící památník barona Ignáce Schröffela z Mannsberku (1731–1805) pro zahradu náležící k hradu Pernštejn.⁴¹⁶ Památník ve formě obelisku zdobily ve spodní partii reliéfy, každý z jedné strany soklu. Objednavatelem se stal baronův syn František, jehož otec Ignác se krátce po roce 1800 zasloužil o přetvoření podhradní zahrady na anglicko-čínský park (*jardins anglo-chinois*).⁴¹⁷ Dnešní technický stav zahrad již neumožňoval ponechání reliéfů *in situ*. Dvě originální desky se proto nacházejí v expozici *Barokní sochařství* jihomoravského zámku Milotice. S kopiemi dvou zbývajících reliéfů se může návštěvník setkat na hradě Pernštejně.⁴¹⁸

Kresby představují ukázkou pozdní Schweiglovy tvorby. Nutno zmínit, že z velice početné kreslířské tvorby, která se nám dochovala v různých sbírkách v rámci České republiky z rukou tohoto umělce, jediné tyto čtyři návrhy se týkají práce v reliéfu. Právě tato skutečnost předznamenává výslednou podobu kreseb, poněkud se odlišujících od běžných Schweiglových návrhů oltářů. Odlišnost spočívá v daleko větším uplatnění některých malířských prostředků, než by tomu bylo v případě klasických trojrozměrných sochařských děl. Předně se jedná o komplikované kompozice plné postav i doprovodných předmětů. Scény se odehrávají v různém prostředí, od přírody, na což upozorňuje vegetace v pozadí, až po architektonické kulisy, pozadí zachycuje kreslíř velice úsporně, letmo načrtnutými tahy pera, pro nastínění situace se spokojí s jednou větví či kmenem stromu. V ústředním plánu na první pohled zaujme značný zájem o detail. Ten překvapivě nevymizí ani v realizovaných reliéfech. Naopak, v provedené kamenné verzi je plocha doslova nabitá detaily daleko více než na návrzích, což nijak nemění na vyváženosti kompozice, které množství objektů neubírají na působivosti.

Náměty reliéfů interpretoval Jan Petr Cerroni jako „*oddanost poddaným*,

⁴¹⁵ MGB, ČM mf 5/k. SU, inv. č. B 1325, kresba perem na papíře, lavírováno, 163 × 135 mm, značeno vlevo dole: „A: *Schveigl.in. del.*“, značeno dole tužkou: „*Amor fili patri dilectissimo*“. – Inv. č. B 1326, kresba perem na papíře, lavírováno, 173 × 186 mm, značeno vlevo dole: „*Domino suo*“. – Inv. č. B 1327, kresba perem na papíře, lavírováno, 161 × 133 mm, opatřeno signaturou, značeno vlevo dole: „*A Schveigl in. del.*“, značeno tužkou dole: „*Altr Baron Schröfl im Garten zu Pernstein*“. – Inv. č. B 1328, kresba perem na papíře, lavírováno, 161 × 135 mm.

⁴¹⁶ O kresbách se letmo zmiňuje Miloš Stehlík v rámci svých studií. – Stehlík, *Barok v soše* (pozn. 405), Brno 2006, s. 159.

⁴¹⁷ Lenka Kalábová – Michal Konečný – Eva Škrabalová – Zdeněk Jakub Škrabal, *Hrad Pernštejn*, Kroměříž 2015, s. 189–219.

⁴¹⁸ Rozměry desek se pohybují okolo 94 cm na výšku a 80 cm na šířku, vytvořené jsou z pískovce.

synovská láska, synovská vděčnost otci Ignáci Schröffelovi“.⁴¹⁹ V každém případě se výzdoba vztahuje k osobě barona Schröffla, jehož podobiznu nalezneme v kruhovém medailónu jednoho z reliéfů.⁴²⁰ K podobě samotného monumentu existuje návrh anonymního umělce a uložený na hradě Pernštejně datovaný do doby okolo roku 1800.⁴²¹ Pomník jednoduchých forem tvoří obelisk spočívající ve svých rozích na čtyřech koulích, které tvoří mezistupeň mezi samotným obeliskem a čtvercovým soklem, celková stavba se na závěr vyvyšuje nad terén trojí schodovitou podestou. V dnešní době se obelisk, stále situovaný v zahradách, nachází ve velmi špatném stavu.

Tyto návrhy reliéfů nepředstavují jedinou ukázkou Schweiglovy činnosti pro Pernštejn. S osobou Františka Schröffla se pojí kresba kenotafu, který pro svého předčasně zemřelého manžela nechala vybudovat Valburga Čejková z Olbramovic.⁴²² I v případě této zakázky došlo k jejímu uskutečnění, i když nutno dodat, že ve zřetelně redukované podobě. Východisko se jasně spatřuje ve vzoru náhrobku Marie Kristýny vytvořeném Antoniem Canovou pro vídeňský augustiniánský kostel v roce 1805,⁴²³ jedná se tak o bezprostřední reflexi soudobého umění ze strany Schweigla, jenž svůj kenotaf vytváří pouze o necelé dva roky později. Památník dříve umístěný v kamenném srázu perněstejnské zahrady⁴²⁴ umožňoval vytvořit typ mauzolea. Dekorativní složku tvoří figurální skupina matky s dvěma dětmi, která znázorňuje vdovu po baronovi Františkovi a jeho dvě dcery Josefínu a Antonii. Další výzdoba představuje vojenská přilbice s mečem ve štítu nad vstupním architrávem. Rovněž tato kresba, vzniklá mezi lety 1806–1807, reprezentuje Schweiglovu pozdní tvorbu, jak poznamenává Stehlík: „*kresba již ztratila dřívější svěžest, spád a konečně i pečlivost provedení*“.⁴²⁵

K výzdobě perněstejnských zahrad se vztahuje ještě jedna kresba. Tentokrát se jedná o návrh vodní kaskády s vrcholovou figurou boha Neptuna.⁴²⁶ Návrh zaujímá

⁴¹⁹ Kalábová – Konečný – Škrabalová – Škrabal (pozn. 417), s. 209.

⁴²⁰ K reliéfům náležely nápisy přítomné na podestě obelisku. Jedná se o oslavný text na zemřelého, jemuž je památník věnován.

⁴²¹ Kalábová – Konečný – Škrabalová – Škrabal (pozn. 417), 210.

⁴²² MGB, ČM mf 5/k. SU, inv. č. B 1329, kresba perem na papíře, lavírováno, 370 × 231 mm, značeno u paty pomníku: „A: *Schweigl in. del*“, značeno dole: záznam souhlasu provedení, značeno tužkou dole: „*Grabmal des jungen Baron Schröfel in Pernstein im Garten*“. – Kalábová – Konečný – Škrabalová – Škrabal (pozn. 411), s. 213.

⁴²³ Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 159.

⁴²⁴ Kenotaf se nacházel v odlehlé části zahrady v souladu s dobovou sentimentální estetikou pracující ideálně s terénem, kde se nacházelo skalisko. Více Kalábová – Konečný – Škrabalová – Škrabal (pozn. 417), s. 215. – Objekt dnes již neexistuje, jeho podobu nám pomáhají zprostředkovat pouze dochované fotografie.

⁴²⁵ Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 159.

⁴²⁶ Státní hrad Pernštejn, inv. č. PE 2424, kresba perem na papíře, lavírováno, 609 × 360 mm, přítomnost vodoznaku, datováno do roku 1800.

výjimečné postavení v rámci Schweiglova kreslířského *oeuvre*, jelikož se jedná o jednu z mála známých kreseb, ve které by umělec pracoval s vodním elementem.⁴²⁷ Zajímavé je propojení sochařské složky, i když soustředěné na postavu Neptuna na vrcholu a dvojici vodních nymf při patě schodiště, s architektonicky řešenými kaskádami. Ty na kresbě zastupují pouze schematicky načrtnuté stupně, rozšiřující se směrem k dolní partii objektu. Kresba, které se doposud nevěnovala větší pozornost, odkazuje zřejmě k nerealizovanému projektu.⁴²⁸

13.

Ignác František PLATZER (1717 Plzeň – 1787 Praha)⁴²⁹

Pohybové studie s postavami putti

NG Praha, inv. č. K 37083, lokace XXXV/12b

kresba perem, tužkou na papíře, 107 × 193 mm

nedatováno

List větších rozměrů obsahuje množství postav putti v různých polohách a natočeních. Někteří z nich drží různé atributy, jindy se ledabyly opírají o lehce načrtnuté bloky. Výjimkou nejsou ani zvířata, v tomto případě pes a jednorozec, která dětské postavy doprovází. Čtrnáct figur včetně dvou zvířat a samostatné studie ruky takřka beze zbytku zaplňuje formát listu. Na první pohled je zřejmé, že umělci šlo o jasný záměr procvičit si komponování jednotlivých postav a gest.

Na dosud patrnou podkresbu tužkou navazují sebevědomé črty provedené perem a pouze naznačují základní obrysy těl či objektů. Zároveň je velice lapidárně zachycena draperie zahalující některé z putti. Oproti jiným památkám ze stejné doby na tomto místě nenacházíme žádné stopy po stínování, ať již pomocí šrafování či lavírování. Kreslíř nepovažuje za nutné tyto ohledy zohledňovat a práce se světlem a objemem

⁴²⁷ Druhá kresba uložena v MGB, inv. č. B 126b, kresba perem na papíře lavírováno, 450 × 281 mm, značeno vpravo dole: „gezeichnet von Andrea Schveigl A S bildhauer“, značeno dole na okraji: „Entwurf einer Statue auf dem Brun bey dem Dicasterialhaus“. – Podle Stehlíka fontány nebyla nikdy realizována. – Stehlík, Barok v soše (pozn. 405), s. 162.

⁴²⁸ Valeš, Tomáš Valeš, „Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertig...“ (pozn. 19), s. 133.

⁴²⁹ Silně omezený výběr z nesmírně početné sbírky Platzerových kreseb mi v žádném případě neumožní postihnout Platzerovo kreslířské dílo ve svém celku, ani nijak nedovolí charakterizovat Platzera coby kreslíře. To ostatně není záměrem této práce. Hlavní cíl spočívá v ukázce pestrosti v provedení kreseb v díle jediného umělce a vztah těchto ukázek k případným realizacím. Zároveň se pokusíme demonstrovat pestrost výkladů, kterými se badatelé v rámci této problematiky věnují. Nakonec se v konečném důsledku jedná o ukázkou kreslířského stylu vedoucího sochaře pozdně barokní Prahy poučeného vídeňskou akademií, a jako taková může posloužit jako komparace s obdobnou situací na Moravě.

nehraje žádnou roli. Kreslířský styl nejlépe vystihuje pojem: „*vlasově tenká obrysová linka*“, která je doplňována a narušována pouze „malými háčky a tečkami“.⁴³⁰

Jak zmiňuje Zdeňka Skořepová a vypovídá o tom samotných dochovaný fond sochařských kreseb, podobných studií z barokní doby neznáme mnoho.⁴³¹ Jak je nasnadě, tato forma práce s největší pravděpodobností pochází z Platzerova učení na vídeňské akademii mezi lety 1742–1743, kde podobné studie jistě představovaly náplň tehdejší běžné výuky adepta sochařského umění. Pro Platzera se stává téma dětské postavy příhodným, mnohokrát jej opakuje na množství svých kresbách, často na nich zkoumá možnosti pohybových variací. Některé jiné kresby lze ovšem ztotožnit i se skutečnými realizacemi. Za příklad může sloužit jiná studie dětských alegorií, znázorňující *Oheň, Vzduch, Vodu, Nerea a Poseidona* a odkazující k výzdobě zámeckého parku v Dobříši, kde Platzer působil do roku 1765.⁴³²

Zajímavost této studie tvoří značky, jako v případě dětské postavy v horní partii listu, či studie ruky napravo od ní, zřejmě odkazující k bodům, které se měly stát případnou oporou při následné realizaci do kamene.⁴³³

14.

Ignác František PLATZER (1717 Plzeň – 1787 Praha)

Návrh reliéfů Nesení Kříže, Korunování Krista, Ukládání do hrobu a Bičování

NG Praha, inv. č. 37293, lokace XXXV/12b

kresba perem, tuší na papíře, lavírováno, 212 × 319 mm

pod výjevem *Nesení kříže* nápis: „*H. Veronika mit dem Schweißtuch – H. Mutter Gottes und zwei Frauen, Dieses obere..ist sammt des unteren nachzuarbeiten. Die behörige Maß wird gesandt.*“

datováno 1761 (návrh pro premonstrátský klášter Teplá)

Každou ze čtyř kreseb, obsahující vybrané výjevy zachycující Kristovo utrpení, ohraničuje perem načrtnutá linie vymezující prostor kosodélníku, v jehož rozmezí se děj odehrává. V případě první scény se setkáváme s klasickým pojetím *Nesení kříže*. Svatý Jan jako jediný z apoštolů zmiňuje fakt, že si Kristus sám nesl svůj kříž: „*Nesl svůj kříž a vyšel z města na místo zvané Lebka, hebrejsky Golgota.*“ (Jan 19, 17). Krista

⁴³⁰ Skořepová (pozn. 17), s. 55.

⁴³¹ Ibidem, s. 155.

⁴³² Ibidem, s. 80, 161.

⁴³³ Ibidem, s. 155.

zmáhaného vahou kříže popohání skupina biřiců, obklopující centrum kompozice ze všech stran. V pozadí se tísní dav přihlížejících načrtnutých pouze nejjednoduššími tahy, pro letmé zachycení jejich umístění. Druhý výjev směrem napravo představuje *Korunování trnovou korunou*. Scéna, kterou kromě Lukáše popisují všichni tři evangelisté. „Navlékli mu purpurový plášť, upletli trnovou korunu, vsadili mu ji na hlavu.“ (Mk 15, 17), kromě toho se ve výjevu znázorňujícím tento moment setkáme se zobrazením biřiců a vojáků, kteří se Kristu posmívali a dál jej trýznili. Platzerova kresba znázorňuje právě takový moment, kdy již korunovaný Kristus svírá v rukou hůl, v tomto případě vyvolávající moment rostliny. Kolem něj je nashromážděna skrumáž postav, které nejvíce dominuje voják otočený zády k divákovi. Třetí pole zachycuje *Kladení do hrobu*. Kristovo tělo je s pomocí Josefa z Arimatie a Nikodéma ukládáno do hrobu. Přítomná Máří Magdaléna klečí v popředí obrazu, kde vyjadřuje svůj žal. Nechybí ani Panna Maria, nápadná svou svatozáří, kterou má jako jediná postava mimo samotného Krista. Celému pohřbu přihlíží dav diváků, v pozadí vidíme letnými tahy zakreslené tři kříže představující Golgotu. Poslední výjev zachycuje *Bičování Krista*. Kristus s odhalenou hrudí má přivázané ruce ke sloupu, kolem něj stojí dva vojáci, kteří jej se značnou agresí bijí, jeden z nich jej velice expresivně drží za vlasy, aby mu nedal možnost se odtáhnout před další ránou. Na zemi vidíme další nástroje mučení. V pozadí pak opět skupinu vojáků, kteří scénu pozorují, naznačení pouze letnými črty.

Specifikou tohoto listu je výrazná proměna ve stylu provedení, kdy je upuštěno od jisté lapidární obrysové linie. Snad proto, že se jedná o reliéfy, Platzer sáhl po více malířském způsobu práce. Proto již nepozorujeme ostře vymezené hranice tvarů, nýbrž prostřednictvím lavírování dochází k jejich rozmlžení. Větší důraz se klade na prokreslení postav co do světelných a objemových podmínek.

V rámci Platzerovy produkce nese kresba spojitosti se sochařovou zakázkou pro premonstrátský klášter Teplá, konkrétně se týkají výzdoby oltáře sv. Kříže, vytvořeného v roce 1761. Mohutné Ukřížování s Máří Magdalénou spočívá na reliéfně zdobeném soklu plnícím funkci oltářní mensy. Ačkoli kresby byly pro tuto realizaci výchozí, nejedná se o jejich přesné převedení do výsledného materiálu. Často jsme svědky změn v kompozici, v úbytku či naopak zapojení nové postavy do děje. Celkově se mění i rozměry reliéfu, kdy v konečném důsledku dojde k prodloužení scény.

Komplexněji se zakázkou Platzera v Teplé věnovala Zuzana Kopecká. Ta ve své práci rovněž uvádí list se čtyřmi návrhy reliéfů ve vztahu k oltáři sv. Kříže. Kromě toho identifikuje další kresbu s největší pravděpodobností sloužící za vzor skupině

Ukřižování. Dále zmiňuje ranější kresbu jednoho z reliéfů. Obě práce datuje do 50. let.⁴³⁴ V případě naší kresby se jak Skořepová, tak Kopecká shodují v rozhodujícím inspiračním zdroji, který představuje tvorba Georga Raphaela Donnera pro oltář Almužnické kaple v Bratislavě.⁴³⁵ Skici navazují na Platzerův pobyt na vídeňské akademii a k tomuto sochaři odkazuje nejen kompozičně, ale i svým výběrem konečného materiálu, kterým se stalo olovo, tolik běžné v Donnerově tvorbě.⁴³⁶ V této souvislosti je nejpozoruhodnější reliéf *Ukládání do hrobu*. Kromě Donnera je dáván do souvislosti s malbou stejného námětu od Raffaela Santiho z roku 1507 a uloženou dnes v římské Galleria Borghese. Další zajímavostí v případě tohoto reliéfu představuje hypotéza o Platzerově autoportrétu, jenž měl nenápadně do scény zakomponovat.⁴³⁷

List se čtyřmi návrhy reliéfů představuje příklad Platzerovy kresebné ukázky budoucí podoby realizace objednateli. V tomto případě součást korespondence s tepelským opatem Jeronýmem Ambrosem (1741–1767), čehož se týkají přípisky přítomné na listu, které zachycují objednavatelova přání, která se promítnula do konečné realizace.⁴³⁸

15.

Karel Antonín DEVOTY (1738 – 1817)

Návrh na hlavní oltář kostela sv. Antonína Poustevníka na Novém Hradci

NA v Praze, fond české Gubernium – Duchovní komise (ČG-DK), sig. S1, 101, kt. 208., f. 149.

kresba perem na papíře, lavírováno, 635 × 363 mm; papír v horní partii nastaven, přítomnost pasparty, v dolní části měřítko, signatura

značeno dole: „*Carolus Devoyti delineavit.*“

značeno nahoře: „*Notandum: das Tabernacl ist zwei fache Modells und kommen zu wählen ob der Entwurf ad partem Epistoalae oder der ad partem Evangelii zu ampectiren wäre.*“

datováno 1773

⁴³⁴ Zuzana Kopecká, *Návrhy Ignáce Fr. Platzerera pro sochařskou výzdobu kostela Zvěstování P. Marie v Teplé* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2015, s. 23–25.

⁴³⁵ Ibidem, s. 23.

⁴³⁶ Skořepová (pozn. 17), s. 159.

⁴³⁷ V této souvislosti Skořepová uvádí dochované portrétní studie Platzerera a jeho manželky, které se nám rovněž dochovaly. – Ibidem, s. 36, 70, 71.

⁴³⁸ Ibidem, s. 159.

Poprvé návrh zmínil Kořán, jenž jej spojil s realizováním nového oltáře pro kostel sv. Antonína na Novém Hradci.⁴³⁹ Původně měl tento kostel vlastnit oltář vytvořený Františkem Kernerem z roku 1772, vytvořený pro dříve zbořený kostel stejného zasvěcení. K tomuto oltáři se dochovala kresba zachycující jednu polovinu architektury oltáře.⁴⁴⁰ Za jejího autora se považuje František Decker. K otázce nového oltáře se vyslovili oba sochaři, jak Decker, tak Devoty.⁴⁴¹ Z tohoto důvodu vznikly dva návrhy, jeden Devotyho a druhý Deckerův, dnes naneštěstí neznámý. Výsledná realizace se nakonec uskutečnila podle Devotyho návrhu.⁴⁴²

Na oltářní mense spočívá mohutný svatostánek adorující dvěma anděly. Na první pohled upoutá pozornost jeho bohatá výzdoba, které dominují vegetabilní motivy a hlavičky nebo celé postavy amoretů. Na vrcholu se nachází Beránek Boží obklopený svatozáří. Nad ním pokračuje vysoký oltářní rám, který zdobí andělské postavy v kombinaci s výrazným rokokovým ornamentem. Ten vrcholí v centrální partii, kde nad oltářním nástavcem nalezneme oblaka s postavičkami andělů, zpoza kterých vybíhají mohutné paprsky. Typově se jedná o běžně užívaný typ oltáře, který nalezneme v mnoha případech v rámci dnešní České republiky. Pokud se na tomto místě vrátíme k textu připojenému ke kresbě, dozvíme se, že kromě tohoto listu vznikly i dva plastické modely, které byly rovněž připojeny ke smlouvě.⁴⁴³ Dominující technikou je perokresba, kterou došlo k vytvoření všech základních linií. U nastínění prostorových, ale i světelných vztahů, si Devoty, jak bylo běžnou praxí, vypomohl lavírováním. Právě tato stránka se u některých badatelů vyčítá, konkrétně Lucie Štěrbová uvádí: „*Pokus o naznačení trojrozměrnosti není příliš zvládnutý. Stínování je nevýrazné, kreslíř se příliš zaměřuje na vykreslení detailů na úkor celkového pojetí.*“⁴⁴⁴ Konečná realizace vytvořená na základě dodané kresby, se shoduje ve většině motivů i v detailu. Setkáváme se s typickou ukázkou návrhu přiloženého ke smlouvě, na jehož základech se začalo s vlastní prací v konečném materiálu. K této problematice Štěrbová dále uvádí, že právě funkce kresby coby hlavního návrhu vysvětluje velké rozměry listu i detailní provedení některých partií. „*Tak se Devoty snažil upoutat oko potencionálního*

⁴³⁹Kořán, Umění a umělci klasicismu (pozn. 241), s. 509–510.

⁴⁴⁰František Decker (?), *Návrh původního hlavního oltáře v kostele sv. Antonína Poustevníka*, NA v Praze, fond české Gubernium – Duchovní komise (ČG-DK), sig. S1, 101, kt. 208., list 150, kresba perem na papíře, tužková podkresba, 375×230 mm, datováno 1771–1772.

⁴⁴¹Štěrbová (pozn. 241), s. 25.

⁴⁴²Kořán, Umění a umělci klasicismu (pozn. 241), s. 509–510.

⁴⁴³Štěrbová (pozn. 241), s. 25–27

⁴⁴⁴Ibidem, s. 27.

*zákazníka, což se mu také podařilo a v následujících letech se ujal realizace oltáře.*⁴⁴⁵

16.

Jan Václav PRCHAL (1744 Kroměříž – 1811 Jihlava)

Dva alternativní návrhy na Neptunovu kašnu pro jihlavské náměstí

SOkA Jihlava, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno 357 × 250 mm; SOkA

Jihlava, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, kolorováno 356 × 244 mm.

datováno do 80. let 18. století

Smlouvu mezi Prchalem a městským magistrátem, který umělce pověřil zakázkou na dvě kašny pro dnešní Masarykovo náměstí v Jihlavě, doprovází dvojice kolorovaných kreseb. Práce započaly v závěru 80. let 18. století, mezi lety 1795–1797 Prchal osadil pár antických božstev, čímž ukončil své práce. Do dnešní doby se nám dochovaly návrhy spojené s *Neptunovou kašnou*, k druhé z fontán, *kašny Amfitrité*, se nezachovaly.⁴⁴⁶

Pískovcovou kašnu situovanou do horní části náměstí tvoří kamenný bazén a sochařská složka spočívající na ústředním pilíři. V tomto duchu se vede stejná koncepce i v případě kresebných záznamů. List horizontálně rozdělený na dvě poloviny se ve své horní partii zaobírá podobou budoucí kašny z frontálního pohledu, druhou část tvoří půdorysné zakreslení bazénu, jehož prostor vyplňuje kolorovaná plocha názorně ukazující vodu. Kresby se od sebe navzájem odlišují v detailech, ve tvaru bazénu a v ozdobách jeho zábradlí, dále v dekorativnosti soklu, na kterém stojí ústřední postava Neptuna. Ta jediná je na obou kresbách téměř totožná. Obecně se druhý náčrt vyznačuje bohatším dekorem i možnostmi pro vodní chrliče či množství sochařské složky.

Kodysová, jež se kašnou věnovala, spatřuje vzor této realizace v díle jiného sochaře, a to Michaela Mandíka a jeho práce v Květné zahradě v Kroměříži, které Prchal bezpečně znal. Nicméně v úvaze stojí i další realizace.⁴⁴⁷ Z tohoto zjištění plyne fakt, že se nejedná čistě o dílo původní, autorsky originální. To ostatně v baroku málokdy činilo problém. Na kresbách i na výsledné soše se pracuje s pevně danou sochou Neptuna. Bůh stojí v esovitě prohnutém postoji na delfinovi, kolem něj se

⁴⁴⁵ Štěrbová (pozn. 241), s. 25–27.

⁴⁴⁶ Kodysová (pozn. 269), s. 33.

⁴⁴⁷ Ibidem, s. 34.

nachází dekorace ve formě akantových listů, tělo kryje zřasená draperie. V rukou svírá trojzubec, který vytváří vhodně zvolený kovový doplněk, jenž směřuje k hlavě delfína. Celá skupina spočívá v rozevřené lastuře. Dosud se jednalo o partie víceméně shodné jak na kresbách, tak v kameni. Z rozdílného pojetí soklu nakonec zvítězil složitější dekor v podobě vodních nymf a delfínů, oproti čistě pojaté ploše.

V otázce funkce kreseb se jedná o ukázkové návrhy sloužící k jednání mezi sochařem a magistrátem, kterému nabídl více variant k posouzení. Po stránce kvality se ocitáme u nižší úrovni. Regionálně školený umělec neměl natolik zkušeností, aby jeho kreslířský styl vyzněl sebejistě a uvolněně. Tvrdá obrysová linka, určitá topornost figur, to vše vstupuje silně do kontrastu k akademickým studiím. Na druhou stranu se setkáváme s návrhovými kresbami fontány, které zpestřují soubor dochovaných sochařských kreseb o další námět.

7. Závěr

Vytváření sochařských kresebných návrhů, jak jsme byli svědky v případech hlavních evropských center barokního umění, se nevyhnulo ani českým zemím. Na území Čech, Moravy a Slezska se na mnoha místech setkáváme s doklady využití kresby v rozmanitých podobách. V některých ohledech se kresebný záznam využil pro zachycení vlastních myšlenek nebo jako médium umožňující bezprostřední zachycení inspirace shlédnuté v díle jiného umělce. Předstupeň v podobě studijních skic se v českém prostoru téměř nevyskytuje. Běžněji vystupuje kresba coby předloha v dílenském provozu, kde slouží potřebám sochařových tovaryšů a pomocníků, o čemž nás zpravuje zejména starší literatura. Nejčastěji se kresby objevují jako ukázkové modely plnících funkcí zprostředkovatele výtvarného názoru mezi sochařem a objednavatelem. Takto pojaté návrhy zobrazovaly ve své nejvíce uhlazené formě plánovanou podobu, případně možné varianty, budoucího díla.

Snadná dostupnost a praktičnost zobrazení na papíru zapříčinila postupem času, že nacházíme jednotlivé kresebné projevy u různých osobností vyučených na našem území, nejen sochařství, ale i řezbářství a tesařství. Ze souhrnného přehledu nelze tyto kresby vyčlenit. Navzdory absenci kvality obsahují pestrou ukázkou nejrůznějších motivů. Podobnou situaci, jaká nastala v závěru 17. a v první třetině 18. století, kdy domácí produkce kvalitativně a zpočátku i kvantitativně zaostávala za kresebnými projevy umělců zahraničního školení a původu, nalezneme v průběhu 18. století, v němž měl silící vliv vídeňské Akademie, spolu s inspirativní rolí významných osobností evropského baroka, za následek výrazné rozdíly v umělecké úrovni mezi projevy akademicky školených umělců a těmi, kteří i nadále pokračovali v klasické výuce v dílenské výuce. Ve stručném nástinu jsme si také představili projevy malířů a architektů, kteří se svým dílem významně podíleli na vzniku sochařských zakázek.

Různorodě dochované památky souvisí se situací, kdy vždy nebyl po ukončení zakázky znám důvod, proč přípravné kresby zachovat. Tímto přičiněním se do dnešních dnů nedochovalo velké množství návrhů, o jejichž existenci býváme ujištěni z archivních zpráv. Výjimku větších kresebných souborů, mimo soliterně dochované listy uložené v různých sbírkách v České republice a v zahraničí, tvoří rozsáhlé rodinné dílny, které si kresby zakládaly pro potřeby následujících generací.

Cílem této práce v žádném případě nebyla snaha o kompletní postihnutí

kresebných projevů sochařů působících na území dnešní České republiky v 17. a 18. století. V odborné literatuře se neseťkáme se zaměřením, v jehož zájmu by stálo déle trvající časové období než několik desetiletí či rozsáhlejší geografické území. Kresebný styl se mnohdy lokálně proměňoval. Ačkoli lze vysledovat určité nuance v dílech spřízněných autorů, jedná se stále o silně individuální projev, jenž je vlastní každému jednotlivému sochaři.

8. Seznam použitých zkratek

inv. č. – inventární číslo

sig. – signatura

kt. – karton

f. – folium

MGB – Moravská galerie v Brně

MZA – Moravský zemský archiv

NA – Národní archiv

NG – Národní galerie

SOA – Státní oblastní archiv

SOkA – Státní okresní archiv

SZA – Státní zemský archiv

VMO – Vlastivědné muzeum Olomouc

VKOL – Vědecká knihovna v Olomouci

9. Seznam obrazové přílohy

Obr. 1. Villard da Honnecourt, Církev, 13. století, kresba perem na pergamenu, Bibliothèque Nationale, Paris.

Zdroj: <http://classes.bnf.fr/villard/feuillet/>, vyhledáno 23. 3. 2017.

Obr. 2. Svatá Alžběta, 1211–1225, Reims, katedrála Notre Dame, západní portál.

Zdroj: https://crashmacduff.files.wordpress.com/2015/08/05f_1232.jpg?w=584&h=1286, vyhledáno 18. 11. 2016.

Obr. 3. Jacopo della Quercia, Fonte Gaia Siena, 1409, kresba perem a inkoustem na pergamenu, 153 × 228 mm, Victoria and Albert Museum, London.

Zdroj: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89085/the-right-side-of-the-design-quercia-jacopo-della/>, vyhledáno 19. 11. 2016.

Obr. 4. Donatello, David, asi 1450, kresba perem, olůvkem na papíře, 288 × 204 mm, Musée des Beaux-Arts, Rennes.

Reprodukce: Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014, s. 131.

Obr. 5. Andrea del Verocchio, Studie pohřebního monumentu dóžete Andrea Vendramina, 1487–1488, kresba perem, štětcem v hnědém odstínu na papíře, 272 × 174 mm, Victoria and Albert Museum, London.

Zdroj: <http://collections.vam.ac.uk/item/O502652/design-for-a-monument-in-drawing-verrocchio-andrea-del/>, vyhledáno 25. 4. 2017

Obr. 6. Raffael Santi, Návrh na fontánu, asi 1508–1509, kresba perem, inkoustem, křídou na papíře, 198 × 153 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Zdroj: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/recto_study_for_temporary_11070#, vyhledáno 23. 3. 2017

Obr. 7. Leonardo da Vinci, Studie k jezdeckému pomníku, 1485–1490, kresba stříbrnou jehlou na modře zbarveném papíře, 152 × 188 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/4/collection/912358/recto-a-study-for-an-equestrian-monument-verso-studies-of-flowing-water-a-cross>, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 8. Leonardo da Vinci, Monument Giangiacoma Trivulzia, asi 1508–1510, kresba perem na papíře, 280 × 198 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/18/collection/912355/sketches-for-the-trivulzio-monument>, vyhledáno 25. 4. 2017

Obr. 9. Marco della Robbia, Návrh a smlouva k tondu Panny Marie s dítětem, 1524, kresba perem a křídou na papíře, 405 × 292 mm, Ashmolean Museum, Oxford.

Reprodukce: Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014, s. 169.

Obr. 10. Michelangelo Buonarroti, Náhrobek Julia II., 1505–1506, kresba perem v hnědém tónu na papíře, lavírováno, 510 × 319 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/62.93.1/>, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 11. Michelangelo Buonarroti, Studie ženské hlavy překryté hlavou satyra, asi 1514–1520, kresba perem a rudkou na papíře, 279 × 210 mm, Musée du Louvre, Paris.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Michelangelo%2C_Satyr%27s_Head.jpg, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 12. Michelangelo Buonarroti, Tityus, 1532, kresba černou křídou na papíře, 190 × 330 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/34/collection/912771/tityus>, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 13. Giorgio Vasari, Libro de Disegno, National Gallery of Art, Washington DC.
Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Giorgio_Vasari_with_drawings_by_Filippino_Lippi%2C_Botticelli%2C_and_Raffaellino_del_Garbo_-_Page_from_%22Libro_de%27_Disegni%22_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 14. Baccio Bandinelli, Herkules a Kakus, 1525–1526, kresba perem na papíře, 399 × 281 mm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.
Reprodukce: Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014, s. 178.

Obr. 15. Baccio Bandinelli, Náhrobek papeže Lva X. a Klementa VII., 1533–1535, kresba perem na papíře, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Baccio_Bandinelli_-_Proyecto_para_las_sepulturas_de_Le%C3%B3n_X_y_Clemente_VII._-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 16. Baccio Bandinelli, Tři věky člověka, nedatováno, kresba perem na papíře, 172 × 213 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.
Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/2/collection/990396/the-three-ages-of-man>, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 17. Benvenuto Cellini, Satyr, 1543–1545, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 416 × 203 mm, National Gallery of Art, Washington DC.
Zdroj: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.73890.html>, vyhledáno 20. 4. 2017.

Obr. 18. Benvenuto Cellini, Satyr, 1543–1545, bronz, 56,8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
Reprodukce: Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014, s. 197.

Obr. 19. Giambologna, Návrh fontány, 1570–1575, kresba perem v hnědém tónu na papíře, 205 × 330 mm, Ashmolean Museum, Oxford.

Reprodukce: Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014, s. 231.

Obr. 20. Giambologna, Fontana dell' Oceano, 1575, Firenze, Giardino di Boboli.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Boboli%2C_isolotto%2C_fontana_dell%27oceano_del_Giambologna_01.JPG, vyhledáno 28. 4. 2017.

Obr. 21. Giuseppe Arcimboldo, Návrh ozdobných saní, 1585, kresba na papíře, lavírováno v modrém tónu, cca 150 × 205 mm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Giuseppe_Arcimboldo_-_Sketch_for_a_Sleigh_with_an_Allegory_of_Victory_-_WGA00879.jpg, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 22. Jan Antonín Quitainer, Návrh ozdobných saní, 1741, kresba perem na papíře, lavírováno, 240 × 324 mm, Löwenstein-Wertheim-Rosenbergsches Archiv, Wertheim. Reprodukce: Martin Hořák, *Podíl Jana Antonína Quitainera na plastické výzdobě Strahovského kláštera. Sonda do vztahů mezi pozdně barokním sochařem a jeho mecenášem* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008, s. 158.

Obr. 23. Adriaen de Vries, Herkules s jablky Hesperidek, okolo 1615, kresba perem, tuší na papíře, lavírováno, stopy běloby, 95 × 148 mm, Národní galerie v Praze.

Zdroj: http://www.old-master-drawing.com/components/com_jshopping/files/img_products/full_a335c07740f63a8cd1ec56499d338c06.jpg, vyhledáno 28. 4. 2017.

Obr. 24. Albrecht Dürer, Návrh na stolní fontánu, 1495–1500, kresba perem v hnědém tónu na papíře, kolorováno, 560 × 358 mm, The British Museum, London.

Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=111217001&objectId=720637&partId=1, vyhledáno: 25. 4. 2017.

Obr. 25. Veit Stoss, Panna Maria s Ježíškem, mezi 1500–1505, mědirytina, 217 × 163 mm.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Veit_Sto%C3%9F_-_Virgin_and_Child_with_Pomegranate_-_WGA21866.jpg, vyhledáno 20. 4. 2017.

Obr. 26. Peter Flötner, Návrh na Apollónovu fontánu, 1531, soukromá sbírka.

Zdroj: Ellen Schultz (ed.), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art, New York – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg – Prestel-Verlag, Munich 1986, s. 439.

Obr. 27. Gian Lorenzo Bernini, Studie k pomníku císaře Konstantina, asi 1654, kresba černou křídou na papíře, 310 × 267 mm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Zdroj: <https://1.bp.blogspot.com/-m2FN360voSI/VsuUV21E5zI/AAAAAAAAAFb7s/JePfJiVBDJQ/s1600/Gian%2BLorenzo%2BBernini%2BStudy%2Bfor%2BThe%2BEquestrian%2BMonument%2Bof%2BConstantine%2BThe%2BGreat.jpg>, vyhledáno 28. 4. 2017.

Obr. 28. Gian Lorenzo Bernini, Studie draperie pro Konstantinův pomník, 1662–1664, kresba černou křídou na papíře, 213 × 192 mm, Museum der bildenden Künste, Leipzig. Reprodukce: Hans-Werner Schmidt – Sebastian Schütze – Joannette Stoschek et al., *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste Leipzig 2014, s. 222.

Obr. 29. Gian Lorenzo Bernini, Studie k pomníku císaře Konstantina, 1668/1669, kresba rudkou a černou křídou na papíře, 365 × 224 mm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Reprodukce: Hans-Werner Schmidt – Sebastian Schütze – Joannette Stoschek et al., *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste Leipzig 2014, s. 223.

Obr. 30. Gian Lorenzo Bernini, Bozzetto k pomníku císaře Konstantina, 1668/1669, terakota, zbytky zlacení, 83,5 × 40 × 20 cm, Salzburg Museum, Sammlung Rossacher, Salzburg.

Zdroj: http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/_migrated/pics/7_InvNr_RO_0523_Bernini.jpg, vyhledáno 13. 3. 2017.

Obr. 31. Gian Lorenzo Bernini, Konstantin veliký (detail), 1654–1670, mramor, štuk, Vaticano, Scala Regia.

Zdroj: http://2.bp.blogspot.com/-EgraGAP-PWY/Vv4pqECV_vI/AAAAAAAAAB3k/WT5HCwVNnkYNEdsZz1j7bCt97YNoq-cUQ/s1600/1-783425.jpg, vyhledáno 28. 4. 2017.

Obr. 32. Gian Lorenzo Bernini, Jezdecký pomník Ludvíka XIV., do roku 1673, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 390 × 275 mm, Museo Civico, Bassano del Grappa.

Zdroj: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/54/f2/4a/54f24a076bbcae0f75f6a56855c18817.jpg>, vyhledáno 27. 4. 2017.

Obr. 33. Gian Lorenzo Bernini, Portrét kardinála Scipione Borghese, asi 1632, kresba červenou křídou, grafitem na papíře, 253 × 184 mm, The Morgan Library & Museum, New York

Zdroj: http://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/drawings/download/140970v_0001.jpg, vyhledáno 27. 4. 2017.

Obr. 34. Gian Lorenzo Bernini, Karikatura Scipione Borghese, do roku 1633, kresba perem na papíře, 272 × 204 mm, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.

Reprodukce: Hans-Werner Schmidt – Sebastian Schütze – Joannette Stoschek et al., *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste Leipzig 2014, s. 133.

Obr. 35. Alessandro Algardi, Výzdoba papežské galéry, nedatováno, kresba perem v hnědém tónu na papíře, 216 × 410 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/338008>, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 36. Alessandro Algardi, Tabernákl, nedatováno, kresba perem v hnědém tónu na papíře, lavírováno, 339 × 252 mm, The British Museum, London.

Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=714683&partId=1&searchText=algardi&page=1,
vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 37. Pietro da Cortona, Návrh štukové výzdoby pro kostel Sta Maria della Pace, Roma, 1656–1657, kresba perem a černou křídou na papíře, lavírováno, 235 × 380 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/13/collection/904451/a-study-for-the-arch-between-the-nave-and-the-crossing-church-of-s-maria-della>,
vyhledáno 20. 4. 2017.

Obr. 38. Cosimo Fancelli, Síla a Obezřetnost, 50. léta 17. století, štuk, Roma, Sta Maria della Pace.

Reprodukce: Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture. The Industry of Art*, New Haven – London 1992, s. 79.

Obr. 39. Giovanni Paolo Schor, Návrh na dekoraci kočáru, asi 1660, kresba černou křídou na papíře, lavírováno, 235 × 196 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/16/collection/904463/a-design-for-a-coach-with-the-chigi-arms>, vyhledáno 24. 4. 2017.

Obr. 40. Giovanni Paolo Schor, Návrh na interiér, 1660–1667, kresba perem na papíře, lavírováno, doplněno bílým pastelem, 424 × 367 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/5/collection/904443/an-interior-design-for-pope-alexander-vii>, vyhledáno 20. 4. 2017.

Obr. 41. Ciro Ferri, Studie pro hlavní oltář, Chiesa Nuova, asi 1670–1680, kresba černou křídou na papíře, 352 × 260 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.

Zdroj: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/18/collection/904482/a-study-for-the-high-altar-of-the-chiesa-nuova>, vyhledáno 20. 4. 2017.

Obr. 42. Antonio Beduzzi, Návrh sloupu Nejsvětější Trojice v Linzi, 2. desetiletí 18. století, kresba perem a tuší na papíře, lavírováno, 564 × 350 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 43. Egid Quirin Asam, Návrh kruhové kaple, kolem 1725, kresba perem, na papíře, lavírováno, kolorováno, doplněno bělobou, 499 × 374 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.

Reprodukce: Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, s. 56.

Obr. 44. Johann Baptist Straub, Návrh pro kašnu s alegorickou postavou Vltavy nesoucí mrtvé tělo sv. Jana Nepomuckého, kolem 1751, kresba perem na papíře, lavírováno, akvarelováno, 424 × 289 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.

Reprodukce: Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, s. 66.

Obr. 45. Johann Baptist Straub, Návrh hlavního oltáře farního kostela sv. Michaela v Mnichově-Berg am Laim, po roce 1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 605 × 351 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.

Reprodukce: Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, s. 145.

Obr. 46. Ignaz Günther, Návrh hlavního oltáře farního kostela sv. Michaela v Mnichově-Berg am Laim, 1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 642 × 410 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.

Reprodukce: Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, s. 144.

Obr. 47. Ignaz Günther, Návrh kazatelny farního a poutního kostela Panny Marie v Mnichově-Ramersdorfu, 1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, akvarelováno, 373 × 242 mm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Reprodukce: Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, s. 136.

Obr. 48. Ignaz Günther, Návrh pro skupinu Nejsvětější Trojice, kolem 1759–1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 276 × 361 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.

Reprodukce: Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, s. 58.

Obr. 49. Neznámý autor, nárys štukové výzdoby stropu, kresba tuší na papíře, lavírováno, kolorováno, 410 × 490 mm, Národní archiv v Praze.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 50. Neznámý autor, oltář v kapli sv. Františka Borgiáše, kresba tuší na papíře, lavírováno, kolorováno, 257 × 370 mm, Národní archiv v Praze.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 51. Santino Cereghetti, Nárys štukové výzdoby, 1676, kresba tuší a olůvkem na papíře.

Reprodukce: Václav Vojtíšek, Kaple Pražská na Svaté Hoře, *Památky archeologické XXVI*, 1914, s. 97, obr. 45.

Obr. 52. Neznámý autor, Návrh štukového oltáře, 2. polovina 17. století, kresba sépií na papíře, lavírováno, 277 × 335 mm.

Reprodukce: Antonín Podlaha, Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory, *Památky archeologické XXXIII*, 1922–1923, s. 258, obr. 98.

Obr. 53. Neznámý autor, Návrh oltáře, kresba perem, tužkou na papíře, kolorováno, 930 × 490 mm, Moravský zemský archiv v Brně.

Foto: Moravský zemský archiv v Brně.

Obr. 54. Jan Brokof, Návrh na oltář sv. Anny, 1706, kresba perem na papíře, 534 × 365 mm.

Reprodukce: Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, *Umění XVII*, 1969, s. 618.

Obr. 55. Jan Brokof, Návrh na oltář sv. Rodiny, 1708, kresba perem na papíře, 515 × 378 mm.

Reprodukce: Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, *Umění XVII*, 1969, s. 618.

Obr. 56. Augustin Petr Neurütter, Stauae Pontis Pragensis, grafika, Praha 1714.

Zdroj: [https://bildsuche.digitale-](https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00077357&pimage=00058&l=de)

[sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00077357&pimage=00058&l=de](https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00077357&pimage=00058&l=de), vyhledáno 25. 2. 2017.

Obr. 57. Matyáš Bernard Braun (?), Pomník Karlu VI., okolo roku 1720, kresba tuší, 400 × 510 mm, nezvěstná.

Reprodukce: František Roubík, Braunův návrh Sporckovského sousoší pro Karlův most v Praze z r. 1720, *Památky archeologické XXXIX*, 1933, s. 73.

Obr. 58. Neznámý autor, Sv. Josef, okolo roku 1714, kresba perem na papíře, lavírováno.

Reprodukce: Oldřich J. Blažíček – Václav Husa, Materiálie k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách II., *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění*, 1937, s. 23.

Obr. 59. Václav Render (?), Sloup sv. Františka Xaverského, okolo roku 1720, kresba perem a tuší na papíře, kolorováno, 285 × 168 mm, Moravský zemský archiv v Brně.

Foto: Moravský zemský archiv v Brně.

Obr. 60. Severin Tischler, Pilíř se sochou Panny Marie, 1736, kresba perem na papíře, lavírováno, 394 × 140 mm, Národní archiv v Praze.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 61. Jiří Antonín Heinz, Návrh oltáře, nedatováno, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 350 × 200 mm, Státní okresní archiv Šumperk.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 62. František Ignác Platzer, Sv. Vendelín, Panna Maria Bolestná a sv. Dominik, po roce 1750, kresba perem na papíře, 212 × 240 mm, Národní galerie v Praze.

Foto: Národní galerie v Praze.

Obr. 63. František Ignác Platzer, Dvojice zápasících gladiátorů, 60. léta 18. století, kresba perem, tužkou na papíře, 400 × 317 mm, Národní galerie v Praze.

Foto: Národní galerie v Praze.

Obr. 64. František Ignác Platzer – Čeněk Vosmík – Antonín Procházka, Dvojice zápasících gladiátorů, 1763–1769, od roku 1912 kopie, Praha, První nádvoří Pražského hradu.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 65. Martin Ignác Jelínek, Návrh hlavního oltáře, 1754, kresba perem na papíře, lavírováno, zbytky žluté barvy, 340 × 210 mm, Národní archiv v Praze.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 66. Martin Ignác Jelínek, Hlavní oltář, 1754, kostel sv. Barbory, Debř.

Reprodukce: Tomáš Hladík – Radana Hamsíková – Miloš Suchomel, *Josef Jiří Jelínek (1697–1776): Barokní sochařská dílna z Kosmonos* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997, s. 33.

Obr. 67. Josef Winterhalder st., Antické torzo, 1758, kresba perem na papíře, 215 × 338 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 68. Josef Winterhalder st., Archanděl Rafael v krajině, do roku 1749, kresba perem na papíře, 162 × 204 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 69. Josef Winterhalder st., Archanděl Gabriel, 1743–1749, Brno, kostel sv. Michala, hlavní oltář (detail).

Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Brno-kostel-svat%C3%A9ho-Michaela2016interi%C3%A9r2.jpg>, vyhledáno 29. 3. 2017.

Obr. 70. Josef Winterhalder ml., Návrh oltáře, 1801, kresba perem, tužkou na papíře,

lavírováno, akvarelováno, 324 × 218 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 71. Josef Winterhalder ml., Návrh výzdoby kláštera Zábřdovice, asi 1778–1779, kresba perem, štětcem na papíře, lavírováno, kolorováno, 222 × 352 mm, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin.

Zdroj: <http://collection.blantonmuseum.org/VieO16025?sid=11645&x=352570>,
vyhledáno 27. 4. 2017.

Obr. 72. Josef Winterhalder ml., Marie Terezie, 1777–1778, nástěnná malba, Židenice, kapitulní síň.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Josef_Winterhalder_Maria_Theresia.jpg, vyhledáno 27. 4. 2017.

Obr. 73. Ondřej Schweigl, Návrh náhrobku, 1801, kresba perem na papíře, lavírováno, 378 × 238 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 74. Johann Herberger, Návrh kazatelny a křtitelnic, 1794, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 232 × 197 mm, Moravský zemský archiv v Brně.

Foto: Moravský zemský archiv v Brně.

Obr. 75. Jean Baptiste Mathey, Návrh na sochu sv. Jana Nepomuckého, závěr 70. let 17. století, kresba tuší na papíře, lavírováno Germanischen Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Nürnberg.

Zdroj: <http://objektkatalog.gnm.de/image.php?id=26672&size=medium>, vyhledáno 24. 2. 2017

Obr. 76. Matthias Rauchmiller – Jan Brokof – Wolfgang Jeroným Heroldt – Jean Baptiste Mathey, Sv. Jan Nepomucký, 1681–1683, bronz, pozláceno, Karlův most, Praha.

Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/CZ-prag-altst-karlsbr-nepomuk.jpg>, vyhledáno 25. 4. 2017.

Obr. 77. František Ignác Platzer, Sv. Norbert mezi anděly, 60. léta 18. století, kresba perem, tužkou na papíře, 530 × 408 mm. Národní galerie v Praze.

Foto: Národní galerie v Praze.

Obr. 78. František Ignác Platzer, Návrh náhrobku sv. Norberta, kresba perem na papíře, 435 × 518 mm, Strahovský klášter, grafická sbírka.

Reprodukce: Pavel Preiss, Návrhy Ignáce Františka Platzera k náhrobku sv. Norberta na Strahově, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 37–39, 1993–1995, s. 81.

Obr. 79. Jan Jiří Henisch, Návrh na sousoší sv. Františka Borgiáše, před rokem 1710, kresba na papíře, Muzeum hlavního města Prahy, nezvěstné.

Reprodukce: Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti* (kat. výst.), Správa Pražského hradu 2006, s. 75.

Obr. 80. Jan Jiří Henisch, Návrh na sousoší sv. Františka Xaverského, okolo 1709, kresba perem a bistem na papíře, lavírováno, 327 × 265 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Zdroj: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/design_for_group_of_16036, vyhledáno 12. 3. 2017.

Obr. 81. Václav Vavřinec Reiner, Sousoší sv. Františka Xaverského, kolem roku 1725, kresba grafitem na papíře, 317 × 216 mm, Národní galerie v Praze.

Foto: Národní galerie v Praze.

Obr. 82. Václav Vavřinec Reiner, Archanděl Gabriel, kolem roku 1725, kresba grafitem na papíře, 202 × 140 mm, Národní galerie v Praze.

Foto: Národní galerie v Praze.

Obr. 83. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Návrh na kašnu Parnas, kolem roku 1690, kresba tuší, olůvkem na papíře, 341 × 344 mm, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica u Zagrebu.

Zdroj: <http://digitalna.nsk.hr/?object=view&id=10930>, vyhledáno 1. 3. 2017.

Obr. 84. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Návrh na kašnu Parnas, po 1690, kresba perem a bistrem na papíře, lavírováno, Albertina, Graphische Sammlung, Wien.

Zdroj: http://www.museumwnf.org/images/full/monuments/bar/cz/11_h/5/details/1/1.jpg,

vyhledáno 1. 3. 2017.

Obr. 85. Johann Bernhard Fisher von Erlach – Tobias Kracker – Anton Riga, Kašna Parnas, 1690–1696, Zelný trh, Brno.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 86. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Návrh na fontánu, závěr 17. století, kresba tuší, olůvkem na papíře, 320 × 452 mm, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica u Zagrebu.

Zdroj: <http://digitalna.nsk.hr/?object=view&id=10930>, vyhledáno 1. 3. 2017.

Obr. 87. Johann Fischer von Erlach, Entwurff einer historischen Architektur, Vídeň 1721, grafika.

Zdroj: https://ia800204.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/23/items/EntwurfFeinerhi00Fisc/EntwurfFeinerhi00Fisc_jp2.zip&file=EntwurfFeinerhi00Fisc_jp2/EntwurfFeinerhi00Fisc_0211.jp2&scale=3&rotate=0, vyhledáno 28. 2. 2017.

Obr. 88. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Diamantová monstrance, 90. léta 17. století, kresba perem na papíře, lavírováno.

Reprodukce: Marie Anna Kotrbová – Miloš Stehlík – Hugo Rokyta – Oldřich J. Blažiček, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Brno 1960, s. 27.

Obr. 89. Johann Bernhard Fisher von Erlach – Johann Baptist Känischbauer von Hohenried – Matthias Stegner, Diamantová monstrance, 1696–1699, tepané stříbro, diamanty, pozlaceno, Loreta, Praha.

Reprodukce: Petr Bašta – Markéta Baštová – Teresie Cvachová, *Pražská Loreta. Průvodce poutním místem*, Praha 2015, s. 35.

Obr. 90. Egidus Quirin Assam, Návrh monstrance pro mnichovský kostel sv. Jana Nepomuckého, 1742, kresba perem v hnědém tónu a rudkou na papíře, lavírováno,

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlin.

Reprodukce: Carola Giedion-Welcker, Bayerische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit, München 1922, s. 69.

Obr. 91. Neznámý autor, Soubor návrhů na vnitřní výzdobu znojemského jezuitského kostela archanděla Michaela, druhá polovina 17. století, kresba perem na papíře, 297 × 376 mm, Moravský zemský archiv v Brně.

Foto: Moravský zemský archiv v Brně.

Obr. 92. Neznámý autor, Soubor návrhů na vnitřní výzdobu znojemského jezuitského kostela archanděla Michaela, druhá polovina 17. století, kresba perem na papíře, 1019 × 279 mm, Moravský zemský archiv v Brně.

Foto: Moravský zemský archiv v Brně.

Obr. 93. Baldassare Fontana, Návrhy na původní výzdobu Velké jídelny (dnes Sněmovního sálu) kroměřížského zámku, 1691, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 317 × 420 mm, Zemský archiv v Opavě.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 94. Baldassare Fontana, Návrhy na původní výzdobu Velké jídelny (dnes Sněmovního sálu) kroměřížského zámku, 1691, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 280 × 424 mm, Zemský archiv v Opavě.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 95. Baldassare Fontana – Paolo Pagani, Návrh štukové dekorace, mezi lety 1690–1695, kresba perem v tmavohnědém tónu na papíře, lavírováno, 435 × 290 mm, Vědecká knihovna v Olomouci.

Foto: Vědecká knihovna v Olomouci – Rostislav Krušínský.

Obr. 96. Václav Render, Návrh oltáře sv. Pavlína pro olomoucký kostel sv. Mořice, okolo roku 1716, kresba perem, tuší a tužkou na papíře, lavírováno, 565 × 328 mm, Státní okresní archiv Olomouc.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 97. Václav Render – Filip Sattler, Oltář sv. Pavlíny, 1716–1719, Olomouc, kostel sv. Mořice.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 98. Filip Sattler, Andělské figury, 1719, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 195 × 310 mm, Státní okresní archiv Olomouc.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 99. Václav Render – Filip Sattler, Oltář sv. Pavlíny (detail), 1716–1719, Olomouc, kostel sv. Mořice.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 100. Filip Sattler, Andělské figury (pravá část), 1719, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 195 × 310 mm, Státní okresní archiv Olomouc.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 101. Gian Lorenzo Bernini – Giulio Cartari, Anděla s nápisovou tabulkou INRI, 1667–1670, Roma, Ponte di Sant' Angelo.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Angel_Ponte_Sant_Angelo_superscription.jpg, vyhledáno 28. 2. 2017.

Obr. 102. Filip Sattler, Andělská figura, 1719, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 227 × 195 mm, Státní okresní archiv Olomouc.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 103. Gian Lorenzo Bernini – Paolo Naldini, před rokem 1664, Ariccia, Santa Maria Assunta

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Ariccia_cerkev_Santa_Maria_Assunta_in_Cielo_03.JPG, vyhledáno 28. 2. 2017.

Obr. 104. Filip Sattler, Návrhy stříbrných štítků pro pamětní knihu střeleckého bratrstva, asi 1735–1738, kresby perem na papíře, lavírováno, patrná tužková podkresba, 305 × 190 mm, Vlastivědné muzeum Olomouc.

Foto: Vlastivědné muzeum Olomouc – Karel Podolský.

Obr. 105. Jiří Antonín Heinz, Návrh oltáře, do roku 1738, kresba perem na papíře, lavírováno, 317 × 203 mm, Státní okresní archiv Šumperk.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 106. Jiří Antonín Heinz, Návrh oltáře, do roku 1738, kresba perem na papíře, lavírováno, 325 × 206 mm, Státní okresní archiv Šumperk.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 107. Ignác Tomášek (?), Návrh kříže, Panna Maria Bolestná, Kristus s andělem, nedatováno, kresba perem na papíře, lavírováno, 365 × 440 mm, Moravská galerie Brno.

Foto: Moravská galerie Brno

Obr. 108. Severin Tischler, Kristus v Getsemanské zahradě, po roce 1730, dřevo, polychromováno, v. 199 cm, Moravská Třebová, Františkánský klášter.

Reprodukce: Martin Pavlíček, *Severin Tischler: Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, Olomouc 2008, s. 65.

Obr. 109. Ignác Tomášek (?), Sv. Máří Magdaléna, před rokem 1760, kresba perem na papíře, lavírování, 190 × 230 mm, Moravská galerie Brno.

Foto: Moravská galerie Brno

Obr. 110. Ignác Tomášek, Sv. Máří Magdaléna, okolo roku 1760, dřevo, polychromie, Bystřné, kostel sv. Jana Křtitele, oltář sv. Kříže.

Reprodukce: Ivo Kořán, Herese a sochařství východních Čech v 18. stol, *Pomezí Čech a Moravy: sborník prací ze společenských a přírodních věd pro okres Svitavy*, sv. 11, Litomyšl 2010, s. 29.

Obr. 111. František Florián Tomášek, Návrh křtitelnice, 70. léta 18. století, kresba perem na papíře, lavírováno, 204 × 430 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 112. František Florián Tomášek, Křtitelnice (detail), 70. léta 18. století, dřevo, Zábřeh na Moravě, kostel sv. Bartoloměje, vstup do presbytáře.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 113. Josef Winterhalder st., Sv. Roch, 1745, kresba perem na papíře, 191 × 142 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 114. Josef Winterhalder st., Sv. Roch, 1745, Náměšť nad Oslavou, kaple sv. Anny. Zdroj: <http://www.historickasidla.cz/galerie/obrazky/imager.php?img=536512&x=1589&y=2384&hash=14ea0d58f3e59cdbadd3d7f648832080&ratio=1>, vyhledáno 29. 3. 2017.

Obr. 115. Josef Winterhalder st., Archanděl Michael, kolem 1744, kresba perem na papíře, 158 × 206 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 116. Josef Winterhalder st., Archanděl Michael (kopie), 40. léta 18. století, Náměšť nad Oslavou, most přes řeku Oslavu.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Statue_of_archangel_Michael_in_N%C3%A1m%C4%9B%C5%A1%C5%A5_nad_Oslavou.jpg, vyhledáno 29. 3. 2017.

Obr. 117. Ondřej Schweigl, Návrh na hlavní oltář kostela ve Žďárné, 1. poloviny 60. let 18. století, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 327 × 237 mm, Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 118. Ondřej Schweigl, Kresba svatostánku, 60. léta 18. století (?), kresba perem na papíře, lavírováno, 415 × 285 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 119. Ondřej Schweigl, Návrh oltáře, nedatováno, kresba perem na papíře, lavírováno, 261 × 203 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 120. Ondřej Schweigl, Návrh kazatelny, kolem 1775, kresba perem na papíře, lavírováno, zbytky žluté barvy, 515 × 364 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 121. Ondřej Schweigl, Kazatelna, 1777, Brno, katedrála sv. Petra a Pavla.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Brno_petrov_kazatelna.JPG, vyhledáno 29. 3. 2017.

Obr. 122. Ondřej Schweigl, Návrh kazatelny, 90. léta 18. století, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 310 × 185 mm, Státní okresní archiv Frýdek-Místek.

Foto: Alena Bohdalková

Obr. 123. Ondřej Schweigl, Návrh kazatelny, kolem 1775, kresba perem na papíře, lavírováno, 359 × 234 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 124. Ondřej Schweigl, Návrh reliéfu pro památník barona Schröffla, kolem 1805, kresba perem na papíře, lavírováno, 163 × 135 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 125. Ondřej Schweigl, Reliéfu pro památník barona Schröffla (kopie), kolem 1805, 94 × 80 cm, Státní hrad Pernštejn.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 126. Ondřej Schweigl, Návrh reliéfu pro památník barona Schröffla, kolem 1805, kresba perem na papíře, lavírováno, 161 × 135 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 127. Ondřej Schweigl, Reliéfu pro památník barona Schröffla, kolem 1805, pískovec, 94 × 80 cm, zámek Milotice, expozice Barokní sochařství.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 128. Ondřej Schweigl, Návrh náhrobku Františka Schröffla, 1806–1807, kresba perem na papíře, lavírováno, 370 × 231 mm. Moravská galerie v Brně.

Foto: Moravská galerie v Brně.

Obr. 129. Ignác František Platzer, Pohybové studie s postavami putti, nedatováno, kresba perem, tužkou na papíře, 107 × 193 mm, Národní galerie Praha.

Foto: Národní galerie Praha.

Obr. 130. Ignác František Platzer, Návrh reliéfů Nesení Kříže, Korunování Krista, Ukládání do hrobu a Bičování, 1761, kresba perem, tuší na papíře, lavírováno, 212 × 319 mm, Národní galerie Praha.

Foto: Národní galerie Praha.

Obr. 131. Ignác František Platzer, Reliéfů Bičování Krista, 1761, premonstrátská kanonie Teplá.

Reprodukce: Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů: Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957, obr. 55.

Obr. 132. Karel Antonín Devoty, Návrh na hlavní oltář kostela sv. Antonína Poustevníka na Novém Hradci, 1773, kresba perem na papíře, lavírováno, 635 × 363 mm, Národní archiv v Praze.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 133. Karel Antonín Devoty, Hlavní oltář, 70. léta, Hradec Králové – Nový Hradec, kostel sv. Antonína Poustevníka.

Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Church_sv._Anton%C3%ADna_Poustevn%C3%ADka%2C_Hradec_Kr%C3%A1lov%C3%A9-altar.jpg, vyhledáno 29. 3. 2017.

Obr. 134. Jan Václav Prchal, Alternativní návrh na Neptunovu kašnu pro jihlavské náměstí, 80. léta 18. století, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno 357 × 250 mm, Státní okresní archiv Jihlava.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 135. Jan Václav Prchal, Alternativní návrh na Neptunovu kašnu pro jihlavské náměstí, 80. léta 18. století, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno 356 × 244 mm, Státní okresní archiv Jihlava.

Foto: Alena Bohdalková.

Obr. 136. Jan Václav Prchal, Neptunova kašna, 90. léta 18. století, Jihlava, Masarykovo náměstí.

Foto: Alena Bohdalková.

10. Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů

Augustin Petr Neurütter, *Stauae Pontis Pragensis. Das ist Der Weit- und Breit berühmten Prager Brücken Von Verschiedenen Wohlthätern Und Verehrern der Lieben Heiligen Gottes Herrlich Angegebene Und von Trefflichen Bildhauern Kunstmässig Aussgeführte Säulen-Bilder. Mit sonderen fleis entworffen Und in Kupfferstiche herausgegeben Von Augustin Neürutter Bürgern und Kupfferstechern der Königl: alten Hauptstadt Prag*, Praha 1714.

Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architektur*, Wien 1721.

Jan Petr Cerroni, *Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I-III*. Brno, Moravský zemský archiv, fond G 12, sign. Cerroni I, inv. č. 32–34.

Andreas Schweigl, *Abhandlung der bildenden Künste in Mähren*. Brno, Moravský zemský archiv, fond G 11, Grantiškovo muzeum, inv. č. 196.

Andreas Schweigl, *Verzeichniss der Maler, Bildhauer, Steinschneider etc. in Brünn 1588–1800*. Brno, Moravský zemský archiv, G 11, Františkovo muzeum, sign. 787.

Roseline Bacau – Françoise Viatte, *Italian Renaissance Drawings from the Musée du Louvre, Paris. Roman, Tuscan and Emilian Schools 1500–1575* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art 1974.

Petr Bašta – Markéta Baštová – Teresie Cvachová, *Pražská Loreta. Průvodce poutním místem*, Praha 2015

Bible, Překlad 21. století, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009.

Oldřich J. Blažíček – Václav Husa, Materiál k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách II., *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění*, 1937, s. 3–26.

Oldřich J. Blažíček, K povahopisu barokové sochařské dílny, *Volné směry XXXVIII*, 1943, s. 157–167.

Oldřich J. Blažíček, Bozzetti I. F. Platzera ve Vyšším Brodě, in: *Památky. Historie XLIII*, 1948, Praha 1949, s. 87–88.

Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958.

Oldřich J. Blažíček, *Karlův most. The Charles Bridge. Die Karlsbrücke*, Praha 1966.

Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss, *Ignác Platzer: skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1980.

- Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986.
- Theodore Bowie, *The medieval Sketchbook of Villard da Honnecourt*, New York 2006.
- Heinrich Brauer – Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. I, II.* Berlin 1931.
- Petronilla Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006. 1. svazek*, Praha 2010.
- Kateřina Círglová, Jakub Eberle. Sochař českého pozdního baroka, *Umění XLVII*, 1999, s. 472–493.
- Michael W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from renaissance Italy* (kat. výst.), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2014.
- Monika Dachs, Josef Winterhalder der Ältere und Paul Troger: Definitionsversuch eines Zeichenstils. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 1997, s. 124–144.
- Monika Dachs, Original und Kopie. Zeichnungen im Bannkreis von Paul Troger. *Pantheon LVIII*, 2000, s. 103–112.
- Alina Dobrzecki – Barbara Hardtwig – Kilian Kreilinger – Peter Volk, *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung* (kat. výst.), Bayerischen Nationalmuseum München 1985.
- Markéta Dolánková, Kresby Josefa Winterhaldera ml. ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci* 2012, s. 120–122.
- Gabriela Elbelová, Olomoucký sochař Filip Sattler (1695–1738), *Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva*, Olomouc 1998, s. 84–86.
- Gabriela Elbelová, Václav Render – Zbožnost za časů moru, in: Martin Elbel – Ondřej Jakubec (edd.), *Olomoucké baroko. Proměny ambicí jednoho města. 1. Úvodní svazek.* Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc. Olomouc 2010, s. 142–156.
- Jiří Fiala – Leoš Mlčák – Karel Žurek (ed.), *Jezuitský konvikt. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci. Dějiny – Stavební a umělecké dějiny – Obnova a využití*, Olomouc 2002.
- Oreste Ferrari – Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Praha 1986.
- Radana Hamsíková – Milena Nečásková – Miloš Suchomel, *Barokní sochařská dílna Jelinků z Kosmonos: Restaurování řezby z děkanského kostela sv. Máří Magdalény v Sobotce* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.
- Cecilie Hálová-Jahodová, Sochařská rodina Schweiglů v Brně, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 12, 1968, s. 59–78

- Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren, *Umění XX*, 1972, s. 168–187.
- Ann Sutherland Harris (ed.), *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977.
- Tomáš Hladík, Sochařské skici a návrhy v období baroka, in: *Starožitnosti a užité umění: Měsíčník pro sběratele a znalce III*, 1994, s. 14–15.
- Tomáš Hladík – Radana Hamsíková – Miloš Suchomel, *Josef Jiří Jelínek (1697–1776): Barokní sochařská dílna z Kosmonos* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997
- Tomáš Hladík (ed.), *František Preiss. Restaurování sochy z klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech/The Restored Statues from the monastic church of the Nativity of the Virgin at Doksany* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2005
- Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě*, Praha 2016.
- Luboš Hlaváček, Nad kresbami Michelangela, *Umění XII*, 1964, s. 541–574.
- Luboš Hlaváček, K počátkům kresby, *Umění XVII*, 1969, s. 247–276.
- Luboš Hlaváček, Pojem a smysl kresby v jejich začátcích, *Umění XXIII*, 1975, s. 1–25.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, II*. Praha 1995.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*. Praha 2006.
- Eva Hovorková, *Štukatérské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění, KTFUK, Praha 2009.
- Kateřina Hrubá, *Kašny jihlavského náměstí* (diplomní práce), Ústav hudební vědy, FFMU, Brno 2011.
- André Chastel, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*, Brno 2003.
- Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura 1620–1780. 2. Katalog*. Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc. Olomouc 2010.
- Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. 3. Historie a kultura*. Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc. Olomouc 2011.
- Lenka Kalábová – Michal Konečný – Eva Škrabalová – Zdeněk Jakub Škrabal, *Hrad Pernštejn*, Kroměříž 2015.
- Thomas DaCosta Kaufmann, The drawings of Adriaen de Vries and their place in the history of sculptors' drawings, in: Frits Scholten (ed.), *Adriaen de Vries 1556–1626: Imperial Sculptor*, Rijksmuseum, Amsterdam – Nationalmuseum, Stockholm – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1999, s. 84–89.

- Gabriela Kodysová, *Jan Václav Prchal (1744–1811)*, (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2011.
- Kol. autorů, *Památky mikroregionu Zábřežsko ve dnech evropského dědictví*, Farní muzeum Zábřeh, Zábřeh na Moravě 2015.
- Zuzana Kopecká, *Návrhy Ignáce Fr. Platzera pro sochařskou výzdobu kostela Zvěstování P. Marie v Teplé* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění, KTFUK, Praha 2015.
- Josef Kopeček, *Svatá hora*, Kostelní Vydří 2006
- Ivo Kořán, Herese a sochařství východních Čech v 18. stol, *Pomezí Čech a Moravy: sborník prací ze společenských a přírodních věd pro okres Svitavy*, sv. 11, Litomyšl 2010, s. 9–39.
- Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové. Část první, *Umění XIX*, 1971, s. 35–69.
- Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové. Část druhá, *Umění XIX*, 1971, s. 136–189.
- Ivo Kořán, Umění a umělci klasicismu a empiru v Hradci Králové, *Umění XXV*, 1977, s. 499–525.
- Ivo Kořán, Barokní umění v kacířské zemi, in: *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*, Praha 2003, s. 559–567.
- Marie Anna Kotrbová – Miloš Stehlík – Hugo Rokyta – Oldřich J. Blažiček, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Brno 1960.
- Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1986.
- Jiří Kroupa, *Rakouská a moravská kresba 18. století*, Brno 1985.
- Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. (kat. výst.), Musée des Beaux-Arts Rennes – Moravská galerie v Brně 2003.
- Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění. 1. svazek*, Brno 2009.
- Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.
- Martin Krumholz – Milan Svoboda – Markéta Kabelková, *Clam-Gallasův palác. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Architektura – výzdoba – život rezidence* (kat. výst.), Archiv hlavního města Prahy 2007.
- Irving Lavin, *Bernini and the Art of Social Satire*, Florence 1982.
- Karl-Heinz Mehnert, *Gianlorenzo Bernini 1598–1680. Zeichnungen* (kat. výst.),

- Museum der bildenden Künste Leipzig 1981.
- Leoš Mlčák, K ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Zprávy památkové péče* LIII, 1993, s. 393–399.
- Leoš Mlčák, Doplnky k ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci X (XXIX)*, 2001, Olomouc 2002, s. 106–113.
- Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture. The Industry of Art*, New Haven – London 1992.
- Jan Morávek, Dílo Matyáše Bernarda Brauna na hradě pražském, *Památky archeologické XXXX*, 1934–1935, s. 126–136.
- Johann Hoseph Morper, *Das Czernin palais in Prag*, Praha 1940
- Věra Naňková, K činnosti umělců 18. století v Čechách, *Umění VIII*, 1960, s. 83–85.
- Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, *Umění XVII*, 1969, s. 613–628.
- Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v Pardubickém kraji*, Praha 2008.
- Jaromír Neumann, *Petr Brandl I*. Praha 2016
- Petra Nevimová, Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě, *Umění*, XLV, 1997, s. 186–201.
- Martin Pavlíček, K dílu Jana Blažeje Santiniho, *Umění XLVII*, 1999, s. 414–424.
- Martin Pavlíček, „A tak postavil ty sloupy v sínici chrámové.“ Nerealizovaný projekt sloupů jezuitských světců před kostelem Panny Marie Sněžné v Olomouci, in: *Studia moravica II. Sborník příspěvků z konference Genologický systém kultury na Moravě*. Olomouc 2004, s. 265–272.
- Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005.
- Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, Olomouc 2008.
- Martin Pavlíček, Sochařská výzdoba zámky, In: Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (ed.), *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 77–95.
- Jaromír Pečírka, *Leonardo. Michelangelo. Kresby*, Praha 1957
- Eva Petříková, *Jan Antonín Quittner (1709–1765)*, (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008
- Antonín Podlaha, Zprávy a podrobnosti, *Památky archeologické XXV*, 1913, s. 171–177.

- Antonín Podlaha, Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory, *Památky archeologické XXXIII*, 1922–1923, s. 250–276.
- Antonín Podlaha, Další řada archivních příspěvků k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory, *Památky archeologické XXXIV*, 1924–1925, s. 83–92.
- Emanuel Poche, Sochařské kresby Platzerů, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci XV*, 1943, s. 231–242.
- Emanuel Poche, Braun či Brandl?, *Cestami umění. Sborník prací k poctě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 181–187.
- Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun: Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986.
- Drahomír Polách, Několik poznámek k stavební historii a původnímu vybavení kostela sv. Anny ve Starém Městě na Šumpersku, *Památkový ústav v Olomouci 1994. Výroční zpráva*, Olomouc 1995, s. 98–113.
- Pavel Preiss, *Michelangelo. Kresby*, Praha 1975.
- Pavel Preiss, Jan Jiří Heinsch a sousoší jezuitských světců na Karlově mostě, *Umění XXIII*, 1975, s. 346–353.
- Pavel Preiss, Návrhy Ignáce Františka Platzera k náhrobku sv. Norberta na Strahově, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 37–39*, 1993–1995, s. 75–83.
- Pavel Preiss, *Rakouská kresba 18. století. Výbraná díla z českých a moravských sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.
- Pavel Preiss, *Česká barokní kresba*, Praha 2006.
- Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner I, II*. Praha 2013
- František Roubík, Braunův návrh Sporckovského sousoší pro Karlův most v Praze z r. 1720, *Památky archeologické XXXIX*, 1933, s. 71–74.
- Hans-Werner Schmidt – Sebastian Schütze – Joannette Stoschek et al., *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste Leipzig 2014.
- Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004.
- Ellen Schultz (ed.), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art, New York – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg – Prestel-Verlag, Munich 1986
- Jiří Siblík, *Raffael. Kresby*, Praha 1974.
- Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů: Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957.

- Lubomír Slavíček, Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaldera st. „trefflich ausgeführt wie Kupferstich“, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars Naturam Adiuvars. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 81–93.
- Lubomír Slavíček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maubertsch bester Schüller*, Langenargen – Brno 2009.
- Miloš Stehlík, K účasti sochaře Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci, *Umění VIII*, 1960, s. 616–620.
- Miloš Stehlík, Sochařské kresby Josefa Winterhaldera st. a Ondřeje Schweigla. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 30–31, 1986–1987, s. 73–76.
- Miloš Stehlík, *Barok v soše*, Brno 2006.
- Miloš Stehlík, *Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze*, Brno 2013.
- Cyril Straka, Stradové z Rosbergu, *Památky archeologické XXVIII*, 1916, s. 18–24, tab. I–IV
- Pavel Suchánek, Učený umělec. Příklad Ondřeje Schweigla, in: Jiří Malír a kol., *Člověk na Moravě ve druhé polovině 18. století*, Brno 2008, s. 136–146.
- Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti* (kat. výst.), Správa Pražského hradu 2006.
- Lucie Štěrbová, *Karel Antonín Devoty. Příspěvek k poznání východočeského sochařství druhé poloviny 18. století* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2013.
- Milan Togner, Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci, *Umění XXI*, 1973, s. 226–239.
- Milan Togner, *Paolo Pagani: kresby/drawings*, Olomouc 1997.
- Milan Togner, Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars Naturam Adiuvars. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 69–79.
- Milan Togner, *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*, Olomouc 2004, s. 21–26.
- Milan Togner, *Italská kresba 17. století. Sbirka Antonína Martina Lublinského ve Vědecké knihovně v Olomouci* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2005.
- Růžena Vacková, Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze podle plánů, *Památky archeologické XXXIV*, 1924–1925, s. 394–418.
- Tomáš Valeš, Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaldera st. „trefflich ausgeführt wie Kupferstich“, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars Naturam Adiuvars. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 81–93.
- Tomáš Valeš, Zatoulaný konvolut pozdně barokních kreseb v Olomouci a Josef

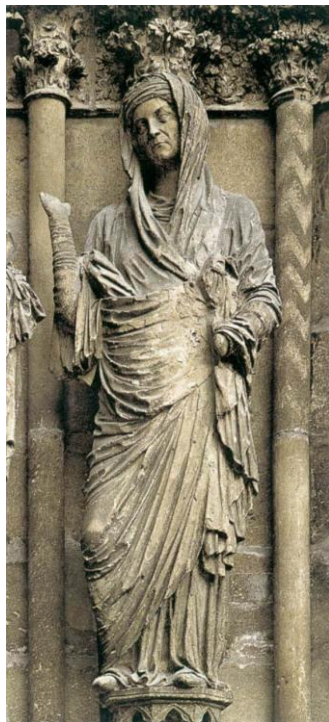
- Winterhalder ml. (1743–1807), in: Alena Volrábová (ed.), *Ars linearis III.*, Praha 2012, s. 122–131.
- Tomáš Valeš, „Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertig...“. Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) jako kreslíř, dekoratér a architekt, *Opuscula Historiae Artium F 62*, 2013, s. 122–137.
- Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, II*. Praha 1976.
- Polona Vidmar, Obrazy a rámy: dřevořezby Jana Brokofa pro knížata Gundakara a Ferdinanda Josefa z Dietrichštejna na zámku Libochovice, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla. I. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2012, s. 358–369
- Kateřina Vítová, *Vliv Federicca Zuccariho na výchovu umělce v Itálii na konci 16. a v 17. století* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008
- Walter Vitzthum, Disegni di Alessandro Algardi, *Bollettino d'Arte*, 1963, s. 75–98.
- Jan Vladislav, *Michelangelo. Podoba živé tváře*, Praha 1964.
- Vít Vlnas, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha – Litomyšl 2013.
- Eva Vojtková, Nové poznatky k oltární architektuře barokních chrámů Navštívení Panny Marie ve Frýdku a nepublikované kresby oltářů Ondřeje Schweigla, *Práce a studie muzea Beskyd ve Frýdku-Místku. Společenské vědy*, č. 22, 2010, s. 122–133.
- Václav Vojtíšek, Kaple Pražská na Svaté Hoře, *Památky archeologické XXVI*, 1914, s. 94–99
- Vojtěch Volavka, *O soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství*, Praha 1959.
- Ian Wardropper, Sketching on Paper and in Clay: Bernini's Use of Preparatory Drawings and Models, in: Nancy Grub (ed.), *Bernini: Sculpting in Clay* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art, New York 2012, s. 24–45.
- Carola Giedion-Welcker, *Bayerische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit*, München 1922
- Zdeněk Wirth, František Maxmilián Kaňka. Náčrt k monografii barokového architekta, in: Oldřich J. Blažíček (ed.), *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 161–175.
- Rudolf Wittkower, *Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London 1997.
- Petr Wittlich, Sochařova kresba a představa, *Umění VII*, 1959, s. 140–147.
- Marc Worsdale, Bernini Studio Drawings for a Catafalque and Fireworks, 1668, *The Burlington Magazine*, č. 120, 1978, s. 462, 464–466.
- Helena Zápalková, Několik poznámek k dílu moravského barokního sochaře Filipa

- Sattlera, *Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva*, Olomouc 2000, s. 123–129.
- Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698–1759*, Olomouc 2011.
- Petra Zelenková, „Contra pestem nobis fave“. Příspěvek k ikonografii svaté Pavlíny, patronky proti moru v barokní Olomouci, *Opuscula historiae artium*, F 49, 2005, s. 27–45.
- Frank Zöllner – Christof Thoenes – Thomas Pöpper, *Michelangelo 1475–1564. Dilo*, Praha 2008
- Frank Zöllner – Johannes Nathan, *Leonardo da Vinci 1452–1519. Svazek II.: Kreslířské dílo*, Praha 2011.
- Kostel sv. Michala, *Pamatkový katalog*, <http://pamatkovykatalog.cz/?element=2164460&action=element&presenter=ElementsResults>, vyhledáno 25. 4. 2017.

11.Obrazová příloha



Obr. 1. Villard da Honnecourt, Církev, 13. století, kresba perem na pergameni, Bibliothèque Nationale, Paris.



Obr. 2. Svatá Alžběta, 1211–1225, Reims, katedrála Notre Dame, západní portál.



Obr. 3. Jacopo della Quercia, Fonte Gaia, Siena, 1409, kresba perem a inkoustem na pergamenu, 153 × 228 mm, Victoria and Albert Museum, London.



Obr. 4. Donatello, David, asi 1450, kresba perem, olůvkem na papíře, 288 × 204 mm, Musée des Beaux-Arts, Rennes.



Obr. 5. Andrea del Verocchio, Studie pohřebního monumentu dóžete Andrea Vendramina, 1487–1488, kresba perem, štětcem v hnědém odstínu na papíře, 272 × 174 mm, Victoria and Albert Museum, London.



Obr. 6. Raffael Santi, Návrh na fontánu, asi 1508–1509, kresba perem, inkoustem, křídou na papíře, 198 × 153 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Obr. 7. Leonardo da Vinci, Studie k jezdeckému pomníku, 1485–1490, kresba stříbrnou jehlou na modře zabarveném papíře, 152 × 188 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 8. Leonardo da Vinci, Monument Giangiacoma Trivulzia, asi 1508–1510, kresba perem na papíře, 280 × 198 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 9. Marco della Robbia, Návrh a smlouva k tondu Panny Marie s dítětem, 1524, kresba perem a křídou na papíře, 405 × 292 mm, Ashmolean Museum, Oxford.



Obr. 10. Michelangelo Buonarroti, Náhrobek Julia II., 1505–1506, kresba perem v hnědém tónu na papíře, lavírováno, 510 × 319 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Obr. 11. Michelangelo Buonarroti, Studie ženské hlavy překryté hlavou satyra, asi 1514–1520, kresba perem a rudkou na papíře, 279 × 210 mm, Musée du Louvre, Paris.



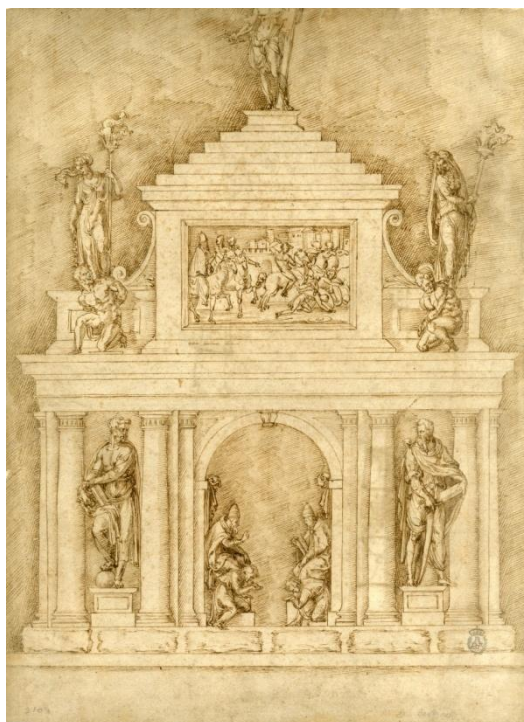
Obr. 12. Michelangelo Buonarroti, Tityus, 1532, kresba černou křídou na papíře, 190 × 330 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 13. Giorgio Vasari, Libro de Disegno, National Gallery of Art, Washington DC.



Obr. 14. Baccio Bandinelli, Herkules a Kakus, 1525–1526, kresba perem na papíře, 399 × 281 mm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Obr. 15. Baccio Bandinelli, Náhrobek papeže Lva X. a Klementa VII., 1533–1535, kresba perem na papíře, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



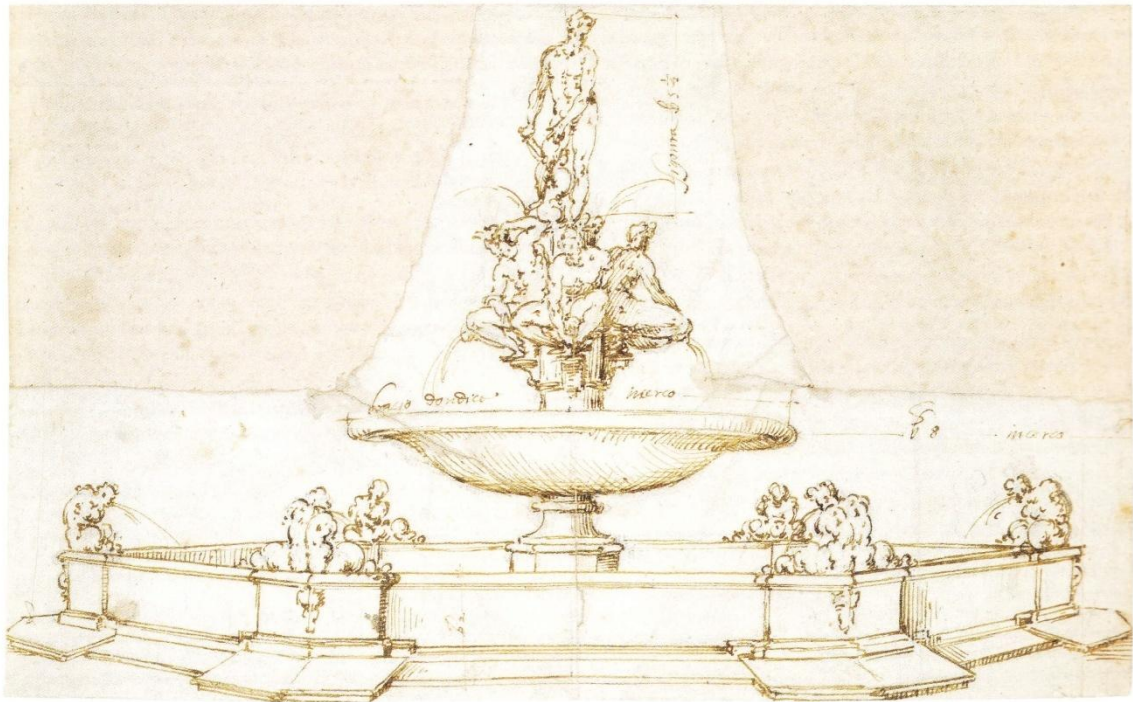
Obr. 16. Baccio Bandinelli, Tři věky člověka, nedatováno, kresba perem na papíře, 172 × 213 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 17. Benvenuto Cellini, Satyr, 1543–1545, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 416 × 203 mm, National Gallery of Art, Washington DC.



Obr. 18. Benvenuto Cellini, Satyr, 1543–1545, bronz, 56,8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Obr. 19. Giambologna, Návrh fontány, 1570–1575, kresba perem v hnědém tónu na papíře, 205 × 330 mm, Ashmolean Museum, Oxford.



Obr. 20. Giambologna, Fontana dell' Oceano, 1575, Firenze, Giardino di Boboli.



Obr. 23. Adriaen de Vries, Herkules s jablky Hesperidek, okolo 1615, kresba perem, tuší, lavírováno, stopy běloby, 95 × 148 mm, Národní galerie v Praze.



Obr. 24. Albrecht Dürer, Návrh na stolní fontánu, 1495–1500, kresba perem v hnědém tónu na papíře, kolorováno, 560 × 358 mm, The British Museum, London.



Obr. 25. Veit Stoss, Panna Maria s Ježíškem, mezi 1500–1505, mědirytina, 217 × 163 mm.



Obr. 26. Peter Flötner, Návrh na Apollónovu fontánu, 1531, soukromá sbírka.



Obr. 27. Gian Lorenzo Bernini, Studie k pomníku císaře Konstantina, asi 1654, kresba černou křídou na papíře, 310 × 267 mm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Obr. 28. Gian Lorenzo Bernini, Studie draperie pro Konstantinův pomník, 1662–1664, kresba černou křídou na papíře, 213 × 192 mm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



Obr. 29. Gian Lorenzo Bernini, Studie k pomníku císaře Konstantina, 1668/1669, kresba rudkou a černou křídou na papíře, 365 × 224 mm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



Obr. 30. Gian Lorenzo Bernini, Bozzetto k pomníku císaře Konstantina, 1668/1669, terakota, zbytky zlacení, 83,5 × 40 × 20 cm, Salzburg Museum, Sammlung Rossacher, Salzburg.



Obr. 31. Gian Lorenzo Bernini, Konstantin veliký (detail), 1654–1670, mramor, štuk, Vaticano, Scala Regia.



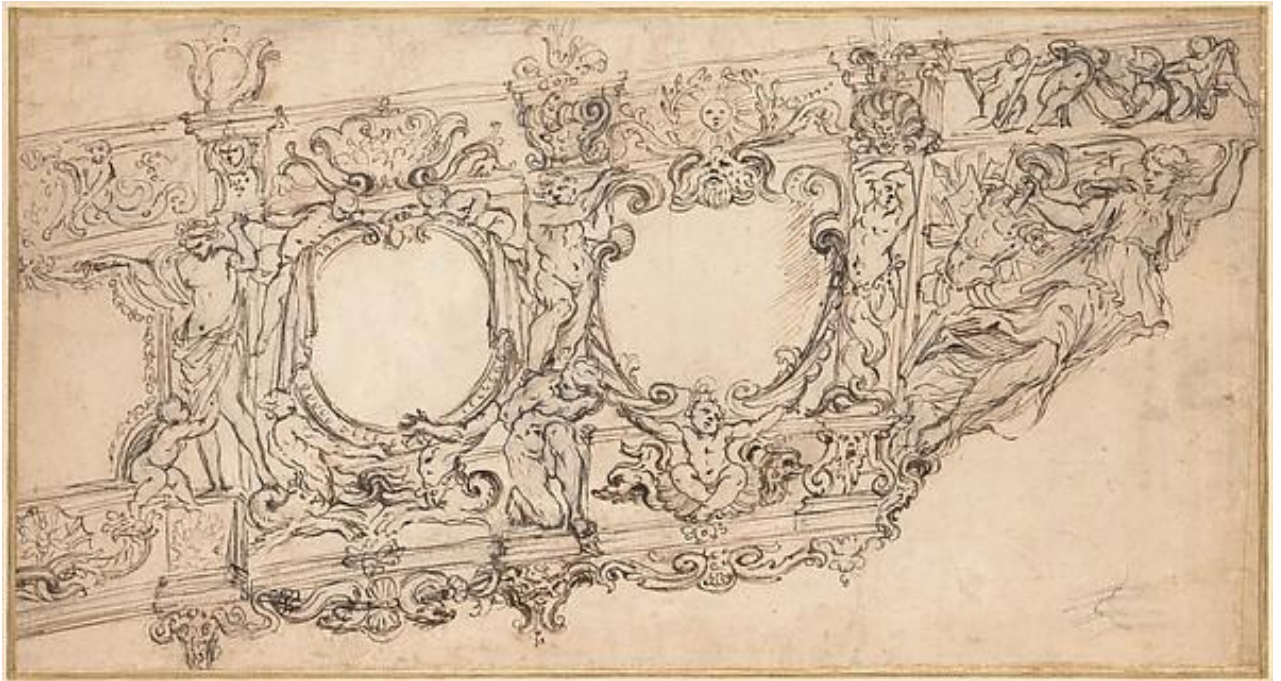
Obr. 32. Gian Lorenzo Bernini, Jezdecký pomník Ludvíka XIV., do roku 1673, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 390 × 275 mm, Museo Civico, Bassano del Grappa.



Obr. 33. Gian Lorenzo Bernini, Portrét kardinála Scipione Borghese, asi 1632, kresba červenou křídou, grafitem na papíře, 253 × 184 mm, The Morgan Library & Museum, New York



Obr. 34. Gian Lorenzo Bernini, Karikatura Scipione Borghese, do roku 1633, kresba perem na papíře, 272 × 204 mm, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.



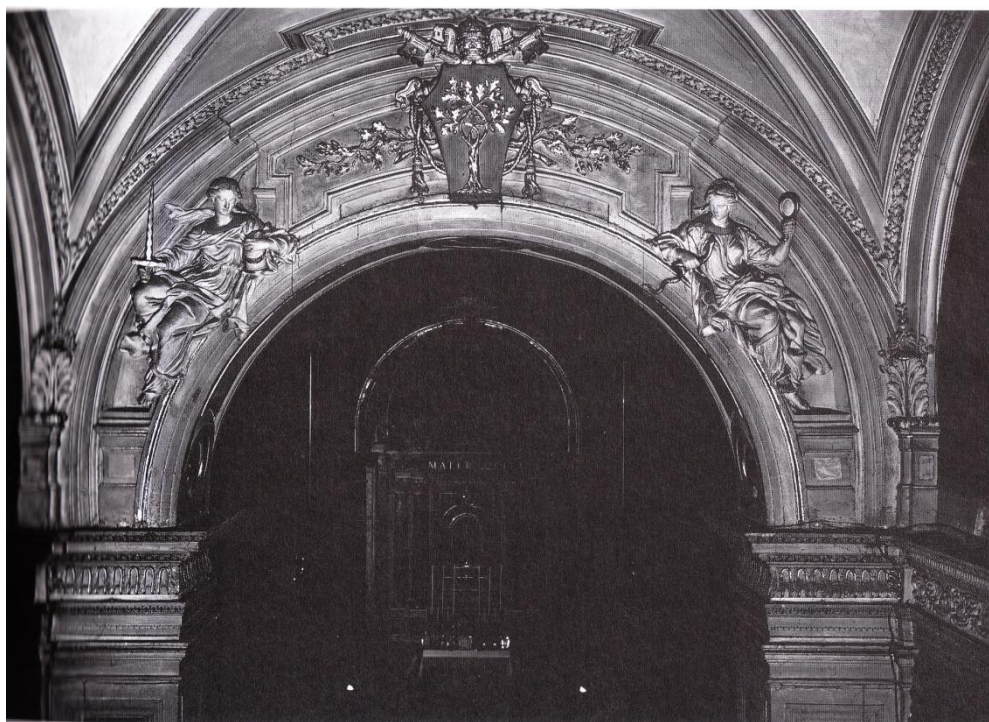
Obr. 35. Alessandro Algardi, Výzdoba papežské galéry, nedatováno, kresba perem v hnědém tónu na papíře, 216 × 410 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Obr. 36. Alessandro Algardi, Tabernákl, nedatováno, kresba perem v hnědém tónu na papíře, lavírováno, 339 × 252 mm, The British Museum, London.



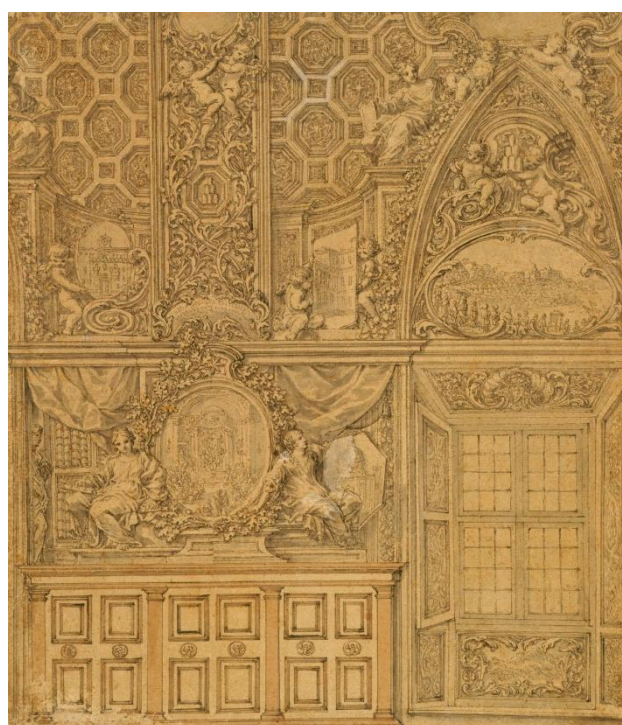
Obr. 37. Pietro da Cortona, Návrh štukové výzdoby pro kostel Sta Maria della Pace, Roma, 1656–1657, kresba perem a černou křídou na papíře, lavírováno, 235 × 380 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 38. Cosimo Fancelli, Síla a Obezřetnost, 50. léta 17. století, štuk, Roma, Sta Maria della Pace.



Obr. 39. Giovanni Paolo Schor, Návrh na dekoraci kočáru, asi 1660, kresba černou křídou na papíře, lavírováno, 235 × 196 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



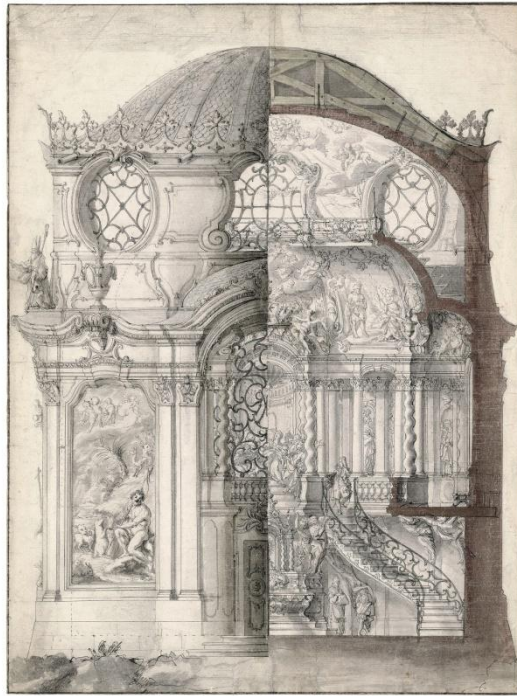
Obr. 40. Giovanni Paolo Schor, Návrh na interiér, 1660–1667, kresba perem na papíře, lavírováno, doplněno bílým pastelem, 424 × 367 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 41. Ciro Ferri, Studie pro hlavní oltář, Chiesa Nuova, asi 1670–1680, kresba černou křídou na papíře, 352 × 260 mm, Royal Collection Trust, Windsor Castle.



Obr. 42. Antonio Beduzzi, Návrh sloupu Nejsvětější Trojice v Linzi, 2. desetiletí 18. století, kresba perem a tuší na papíře, lavírováno, 564 × 350 mm, Moravská galerie v Brně.



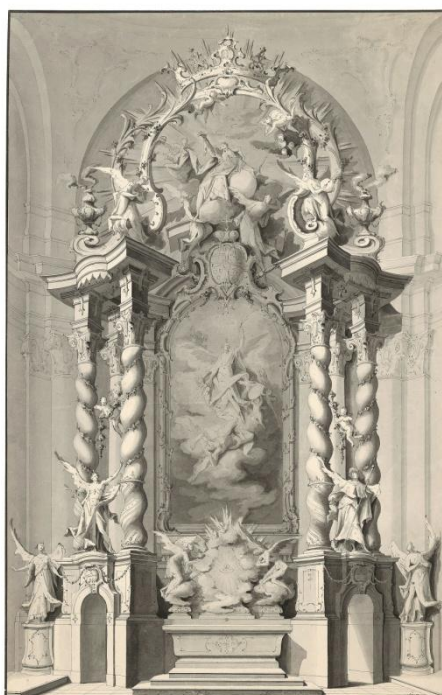
Obr. 43. Egid Quirin Asam, Návrh kruhové kaple, kolem 1725, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, doplněno bělobou, 499 × 374 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Obr. 44. Johann Baptist Straub, Návrh pro kašnu s alegorickou postavou Vltavy nesoucí mrtvé tělo sv. Jana Nepomuckého, kolem 1751, kresba perem na papíře, lavírováno, akvarelováno, 424 × 289 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Obr. 45. Johann Baptist Straub, Návrh hlavního oltáře farního kostela sv. Michaela v Mnichově-Berg am Laim, po roce 1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 605 × 351 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Obr. 46. Ignaz Günther, Návrh hlavního oltáře farního kostela sv. Michaela v Mnichově-Berg am Laim, 1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 642 × 410 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Obr. 47. Ignaz Günther, Návrh kazatelny farního a poutního kostela Panny Marie v Mnichově-Ramersdorfu, 1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, akvarelováno, 373 × 242 mm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



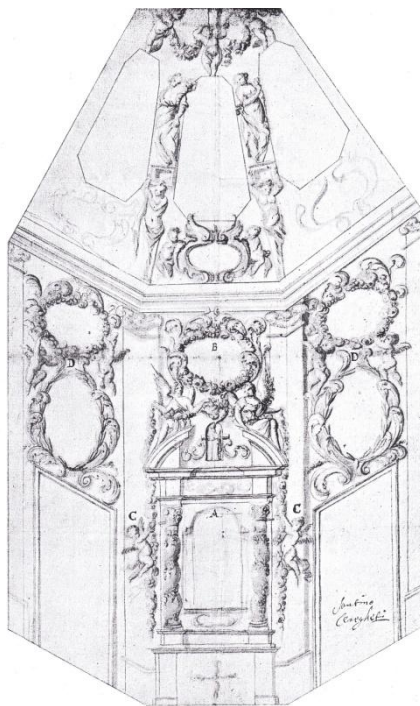
Obr. 48. Ignaz Günther, Návrh pro skupinu Nejsvětější Trojice, kolem 1759–1760, kresba perem na papíře, tužková podkresba, lavírováno, 276 × 361 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



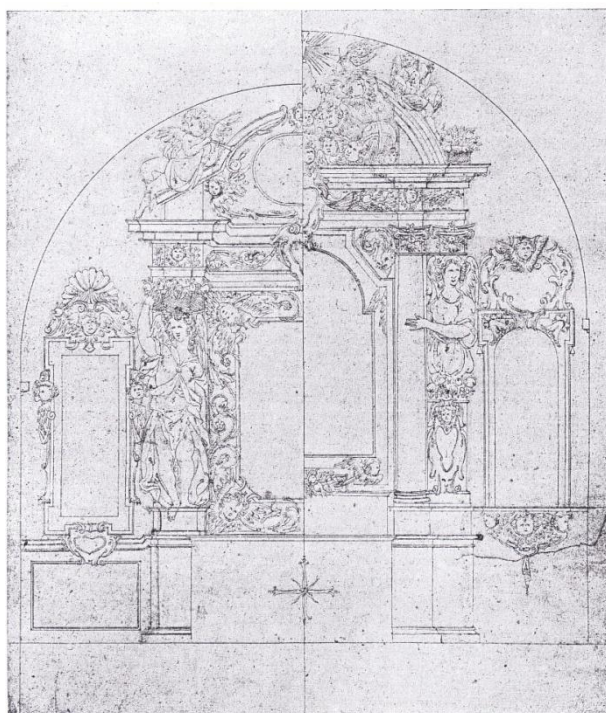
Obr. 49. Neznámý autor, nárys štukové výzdoby stropu, kresba tuší, lavírováno, kolorováno, 410 × 490 mm, Národní archiv v Praze.



Obr. 50. Neznámý autor, oltář v kapli sv. Františka Borgiáše, kresba tuší na papíře, lavírováno, kolorováno, 257 × 370 mm, Národní archiv v Praze.



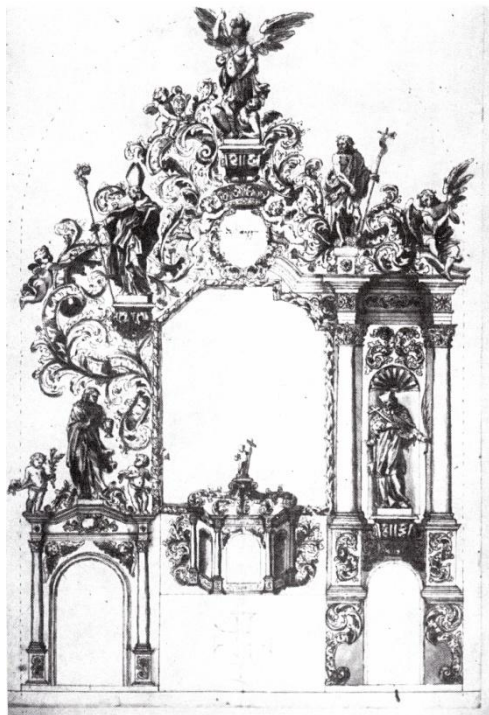
Obr. 51. Santino Cereghetti, Nárys štukové výzdoby, 1676, kresba tuší a olůvkem na papíře.



Obr. 52. Neznámý autor, Návrh štukového oltáře, 2. polovina 17. století, kresba sépií na papíře, lavírováno, 277 × 335 mm.



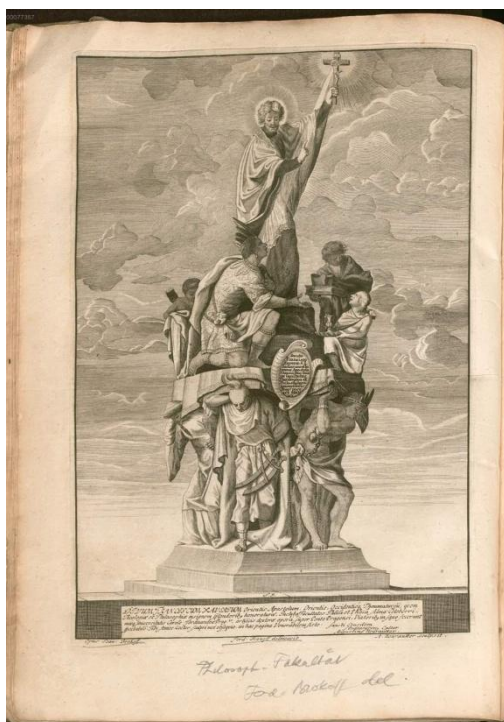
Obr. 53. Neznámý autor, Návrh oltáře, kresba perem, tužkou na papíře, kolorováno, 930 × 490 mm, Moravský zemský archiv v Brně.



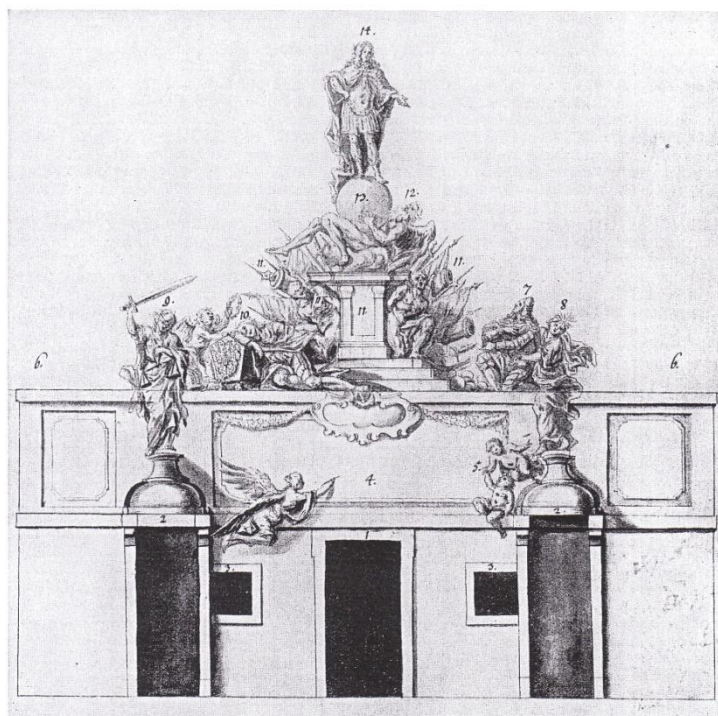
Obr. 54. Jan Brokof, Návrh na oltář sv. Anny, 1706, kresba perem na papíře, 534 × 365 mm.



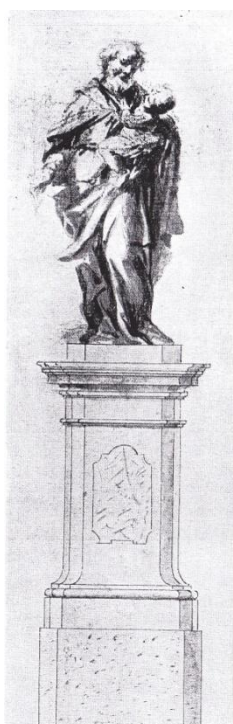
Obr. 55. Jan Brokof, Návrh na oltář sv. Rodiny, 1708, kresba perem na papíře, 515 × 378 mm.



Obr. 56. Augustin Petr Neurütter, Stauae Pontis Pragensis, grafika, Praha 1714.



Obr. 57. Matyáš Bernard Braun (?), Pomník Karlu VI., okolo roku 1720, kresba tuší, 400 × 510 mm, nezvěstná.



Obr. 58. Neznámý autor, Sv. Josef, okolo roku 1714, kresba perem na papíře, lavírováno.



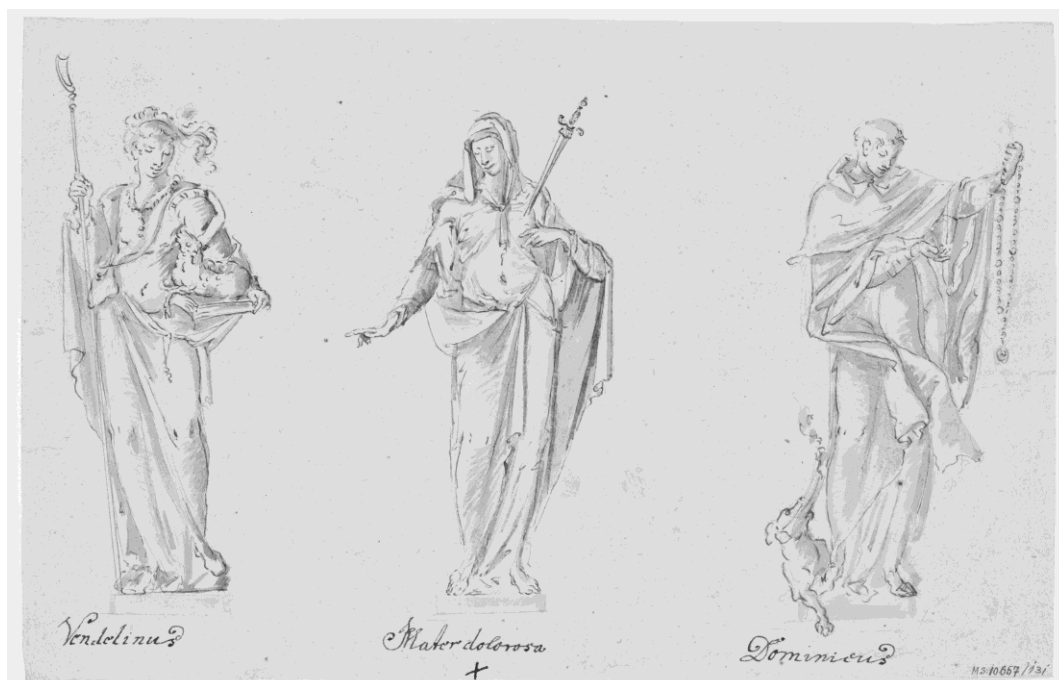
Obr. 59. Václav Render (?), Sloup sv. Františka Xaverského, okolo roku 1720, kresba perem a tuší na papíře, kolorováno, 285 × 168 mm, Moravský zemský archiv v Brně.



Obr. 60. Severin Tischler, Pilíř se sochou Panny Marie, 1736, kresba perem na papíře, lavírováno, 394 × 140 mm, Národní archiv v Praze.



Obr. 61. Jiří Antonín Heinz, Návrh oltáře, nedatováno, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 350 × 200 mm, Státní okresní archiv Šumperk.



Obr. 62. František Ignác Platzer, Sv. Vendelín, Panna Maria Bolestná a sv. Dominik, po roce 1750, kresba perem na papíře, 212 × 240 mm, Národní galerie v Praze.



Obr. 63. František Ignác Platzer, Dvojice zápasících gladiátorů, 60. léta 18. století, kresba perem, tužkou na papíře, 400 × 317 mm, Národní galerie v Praze.



Obr. 64. František Ignác Platzer – Čeněk Vosmík – Antonín Procházka, Dvojice zápasících gladiátorů, 1763–1769, od roku 1912 kopie, Praha, První nádvoří Pražského hradu.



Obr. 65. Martin Ignác Jelínek, Návrh hlavního oltáře, 1754, kresba perem na papíře, lavírováno, zbytky žluté barvy, 340 × 210 mm, Národní archiv v Praze.



Obr. 66. Martin Ignác Jelínek, Hlavní oltář, 1754, kostel sv. Barbory, Debř.



Obr. 67. Josef Winterhalder st., Antické torzo, 1758, kresba perem na papíře, 215 × 338 mm, Moravská galerie v Brně.



Obr. 68. Josef Winterhalder st., Archanděl Rafael v krajině, do roku 1749, kresba perem na papíře, 162 × 204 mm, Moravská galerie v Brně.



Obr. 69. Josef Winterhalder st., Archanděl Gabriel, 1743–1749, Brno, kostel sv. Michala, hlavní oltář (detail).



Obr. 70. Josef Winterhalder ml., Návrh oltáře, 1801, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, akvarelováno, 324 × 218 mm, Moravská galerie v Brně.



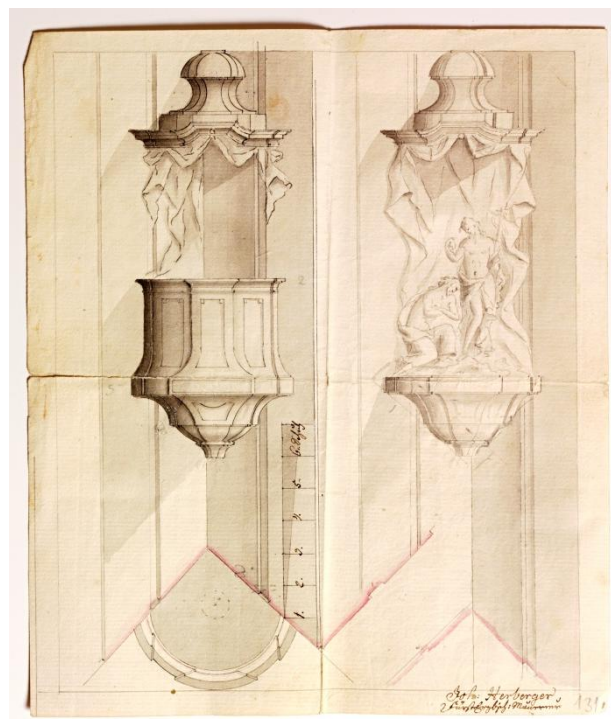
Obr. 71. Josef Winterhalder ml., Návrh výzdoby kláštera Zábřdovice, asi 1778–1779, kresba perem, štětcem na papíře, lavírováno, kolorováno, 222 × 352 mm, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin.



Obr. 72. Josef Winterhalder ml., Marie Terezie, 1777–1778, nástěnná malba, Židenice, kapitulní síň.



Obr. 73. Ondřej Schweigl, Návrh náhrobku, 1801, kresba perem na papíře, lavírováno, 378 × 238 mm, Moravská galerie v Brně.



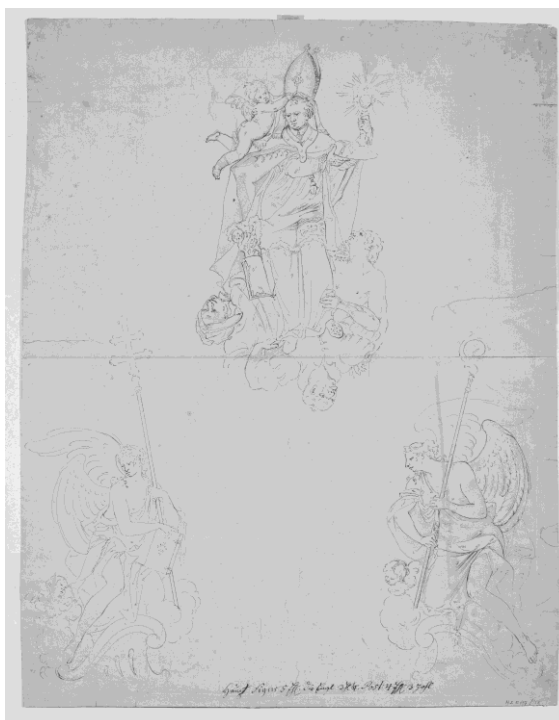
Obr. 74. Johann Herberger, Návrh kazatelny a křtitelnic, 1794, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 232 × 197 mm, Moravský zemský archiv v Brně.



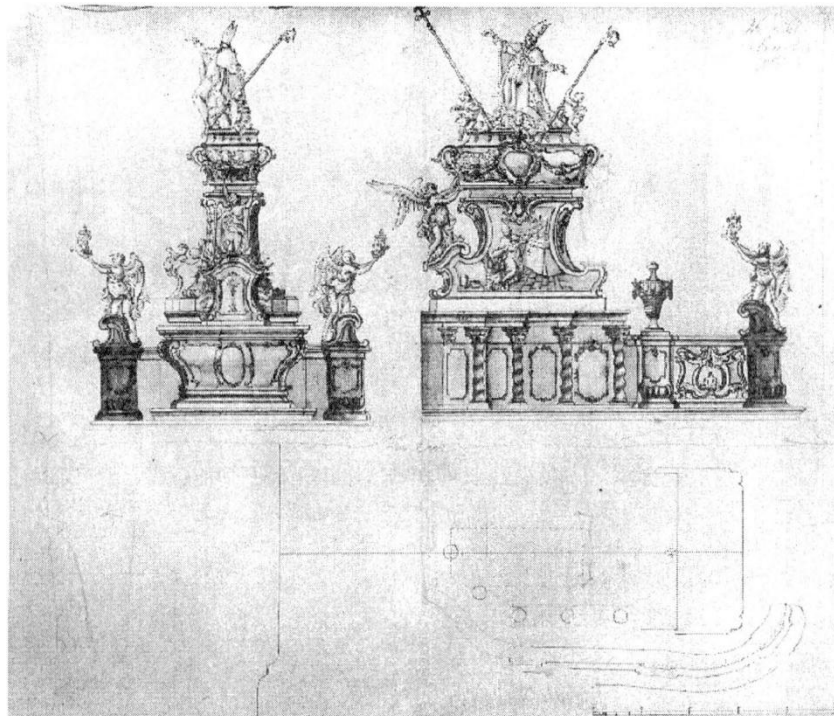
Obr. 75. Jean Baptiste Mathey, Návrh na sochu sv. Jana Nepomuckého, závěr 70. let 17. století, kresba tuší na papíře, lavírováno, Germanischen Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Nürnberg.



Obr. 76. Matthias Rauchmiller – Jan Brokof – Wolfgang Jeroným Heroldt – Jean Baptiste Mathey, Sv. Jan Nepomucký, 1681–1683, bronz, pozlaceno, Karlův most, Praha.



Obr. 77. František Ignác Platzer, Sv. Norbert mezi anděly, 60. léta 18. století, kresba perem, tužkou na papíře, 530 × 408 mm. Národní galerie v Praze.



Obr. 78. František Ignác Platzer, Návrh náhrobku sv. Norberta, kresba perem na papíře, 435 × 518 mm, Strahovský klášter, grafická sbírka.



Obr. 79. Jan Jiří Henisch, Návrh na sousoší sv. Františka Borgiaše, před rokem 1710, kresba na papíře, Muzeum hlavního města Prahy, nezvěstné.



Obr. 80. Jan Jiří Henisch, Návrh na sousoší sv. Františka Xaverského, okolo 1709, kresba perem a bistem na papíře, lavírováno, 327 × 265 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Obr. 81. Václav Vavřinec Reiner, Sousoší sv. Františka Xaverského, kolem roku 1725, kresba grafitem na papíře, 317 × 216 mm, Národní galerie v Praze.



Obr. 82. Václav Vavřinec Reiner, Archanděl Gabriel, kolem roku 1725, kresba grafitem na papíře, 202 × 140 mm, Národní galerie v Praze.



Obr. 83. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Návrh na kašnu Parnas, kolem roku 1690, kresba tuší, olůvkem na papíře, 341 × 344 mm, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica u Zagrebu.



Obr. 84. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Návrh na kašnu Parnas, po 1690, kresba perem a bístrem na papíře, lavírováno, Albertina, Graphische Sammlung, Wien.



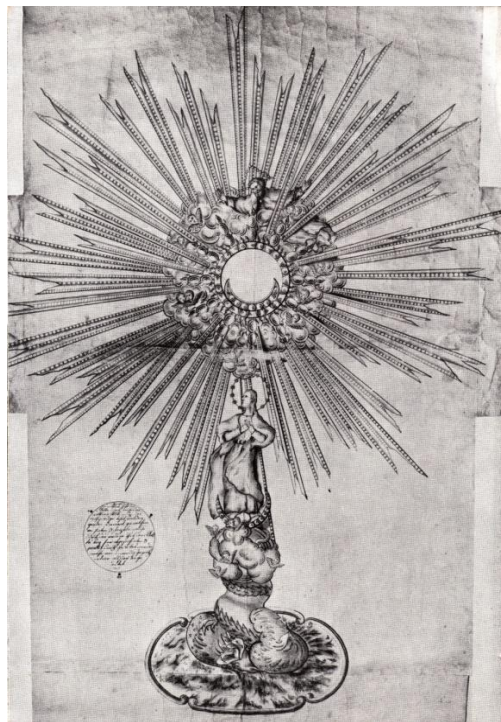
Obr. 85. Johann Bernhard Fisher von Erlach – Tobias Kracker – Anton Riga, Kašna Parnas, 1690–1696, Zelný trh, Brno.



Obr. 86. Johann Bernhard Fisher von Erlach, Návrh na fontánu, závěr 17. století, kresba tuší, olůvkem na papíře, 320 × 452 mm, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica u Zagrebu.



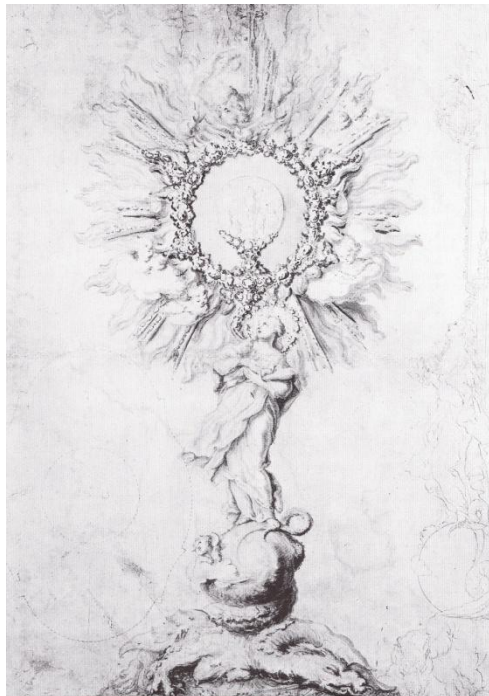
Obr. 87. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Vídeň 1721, grafika.



Obr. 88. Johann Bernhard Fisher von Erlach, *Diamantová monstrance*, 90. léta 17. století, kresba perem na papíře, lavírováno.



Obr. 89. Johann Bernhard Fisher von Erlach – Johann Baptist Känischbauer von Hohenried – Matthias Stegner, Diamantová monstrance, 1696–1699, tepané stříbro, diamanty, pozlaceno, Loreta, Praha.



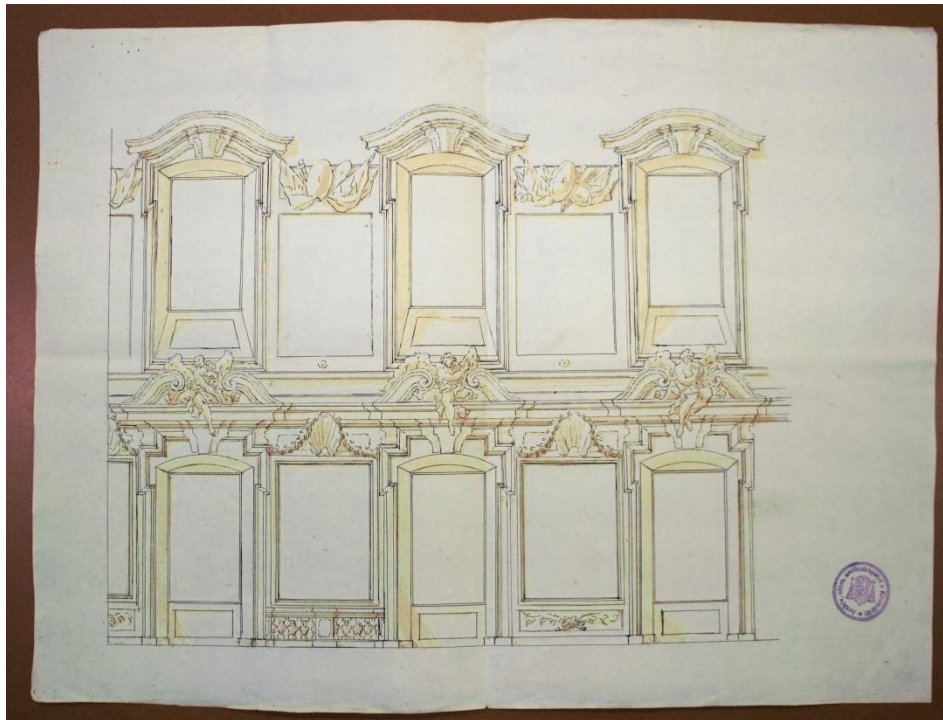
Obr. 90. Egidus Quirin Assam, Návrh monstrance pro mnichovský kostel sv. Jana Nepomuckého, 1742, kresba perem v hnědém tónu a rudkou na papíře, lavírováno, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlin.



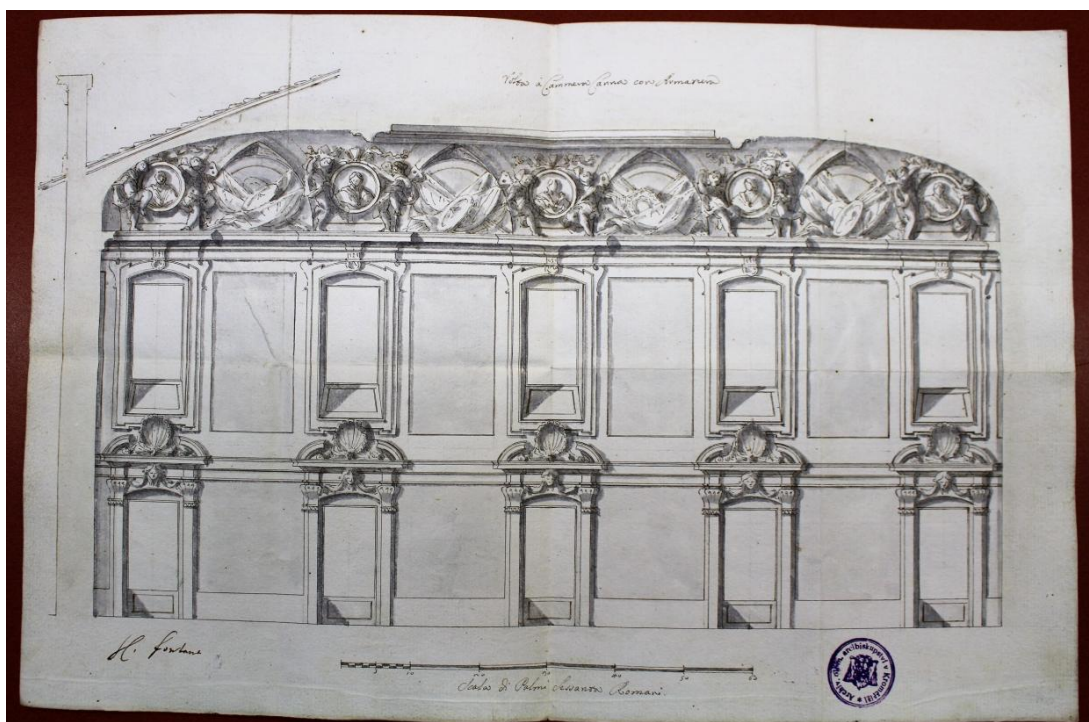
Obr. 91. Neznámý autor, Soubor návrhů na vnitřní výzdobu znojemského jezuitského kostela archanděla Michaela, druhá polovina 17. století, kresba perem na papíře, 297 × 376 mm, Moravský zemský archiv v Brně.



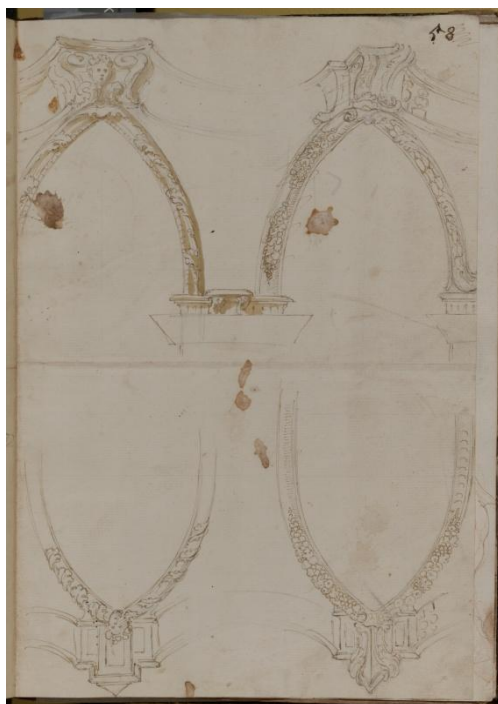
Obr. 92. Neznámý autor, Soubor návrhů na vnitřní výzdobu znojemského jezuitského kostela archanděla Michaela, druhá polovina 17. století, kresba perem na papíře, 1019 × 279 mm, Moravský zemský archiv v Brně.



Obr. 93. Baldassare Fontana, Návrhy na původní výzdobu Velké jídelny (dnes Sněmovního sálu) kroměřížského zámku, 1691, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 317 × 420 mm, Zemský archiv v Opavě.



Obr. 94. Baldassare Fontana, Návrhy na původní výzdobu Velké jídelny (dnes Sněmovního sálu) kroměřížského zámku, 1691, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno, 280 × 424 mm, Zemský archiv v Opavě.



Obr. 95. Baldassare Fontana – Paolo Pagani, Návrh štukové dekorace, mezi lety 1690–1695, kresba perem v tmavohnědém tónu na papíře, lavírováno, 435 × 290 mm, Vědecká knihovna v Olomouci.



Obr. 96. Václav Render, Návrh oltáře sv. Pavlíny pro olomoucký kostel sv. Mořice, okolo roku 1716, kresba perem, tuší a tužkou na papíře, lavírováno, 565 × 328 mm, Státní okresní archiv Olomouc.



Obr. 97. Václav Render – Filip Sattler, Oltář sv. Pavlíny, 1716–1719, Olomouc, kostel sv. Mořice.



Obr. 98. Filip Sattler, Andělské figury, 1719, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 195 × 310 mm, Státní okresní archiv Olomouc.



Obr. 99. Václav Render – Filip Sattler, Oltář sv. Pavlíny (detail), 1716–1719, Olomouc, kostel sv. Mořice.



Obr. 100. Filip Sattler, Andělské figury (pravá část), 1719, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 195 × 310 mm, Státní okresní archiv Olomouc.



Obr. 101. Gian Lorenzo Bernini – Giulio Cartari, Anděla s nápisovou tabulkou INRI, 1667–1670, Roma, Ponte di Sant' Angelo.



Obr. 102. Filip Sattler, Andělská figura, 1719, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 227 × 195 mm, Státní okresní archiv Olomouc.



Obr. 103. Gian Lorenzo Bernini – Paolo Naldini, před rokem 1664, Ariccia, Santa Maria Assunta



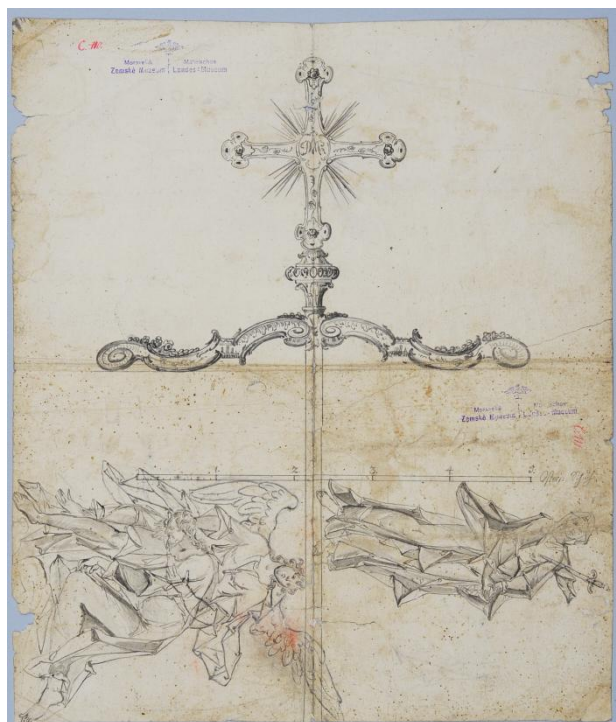
Obr. 104. Filip Sattler, Návrhy stříbrných štítků pro pamětní knihu střeleckého bratrstva, asi 1735–1738, kresby perem na papíře, lavírováno, patrná tužková podkresba, 305 × 190 mm, Vlastivědné muzeum Olomouc.



Obr. 105. Jiří Antonín Heinz, Návrh oltáře, do roku 1738, kresba perem na papíře, lavírováno, 317 × 203 mm, Státní okresní archiv Šumperk.



Obr. 106. Jiří Antonín Heinz, Návrh oltáře, do roku 1738, kresba perem na papíře, lavírováno, 325 × 206 mm, Státní okresní archiv Šumperk.



Obr. 107. Ignác Tomášek (?), Návrh kříže, Panna Maria Bolestná, Kristus s andělem, nedatováno, kresba perem na papíře, lavírováno, 365 × 440 mm, Moravská galerie Brno.



Obr. 108. Severin Tischler, Kristus v Getsemanské zahradě, po roce 1730, dřevo, polychromováno, v. 199 cm, Moravská Třebová, Františkánský klášter.



Obr. 109. Ignác Tomášek (?), Sv. Máří Magdaléna, před rokem 1760, kresba perem na papíře, lavírováno, 190 × 230 mm, Moravská galerie Brno.



Obr. 110. Ignác Tomášek, Sv. Máří Magdaléna, okolo roku 1760, dřevo, polychromie, Bystrné, kostel sv. Jana Křtitele, oltář sv. Kříže.



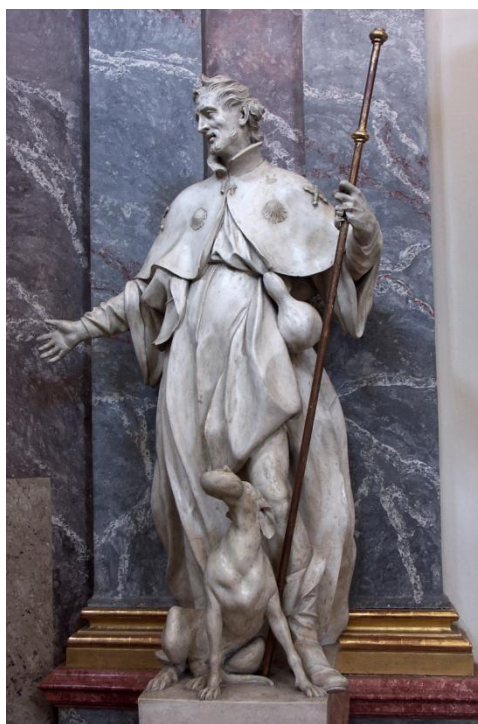
Obr. 111. František Florián Tomášek, Návrh křtitelnice, 70. léta 18. století, kresba perem na papíře, lavírováno, 204 × 430 mm, Moravská galerie v Brně.



Obr. 112. František Florián Tomášek, Křtitelnice (detail), 70. léta 18. století, dřevo, Zábřeh na Moravě, kostel sv. Bartoloměje, vstup do presbytáře.



Obr. 113. Josef Winterhalder st., Sv. Roch, 1745, kresba perem na papíře, 191 × 142 mm, Moravská galerie v Brně.



Obr. 114. Josef Winterhalder st., Sv. Roch, 1745, Náměšť nad Oslavou, kaple sv. Anny.



Obr. 115. Josef Winterhalder st., Archanděl Michael, kolem 1744, kresba perem na papíře, 158 × 206 mm, Moravská galerie v Brně.



Obr. 116. Josef Winterhalder st., Archanděl Michael (kopie), 40. léta 18. století, Náměšť nad Oslavou, most přes řeku Oslavu.



Obr. 117. Ondřej Schweigl, Návrh na hlavní oltář kostela ve Žďárné, 1. poloviny 60. let 18. století, kresba perem a tužkou na papíře, lavírováno, 327 × 237 mm, Moravská galerie v Brně.



Obr. 118. Ondřej Schweigl, Kresba svatostánku, 60. léta 18. století (?), kresba perem na papíře, lavírováno, 415 × 285 mm. Moravská galerie v Brně.



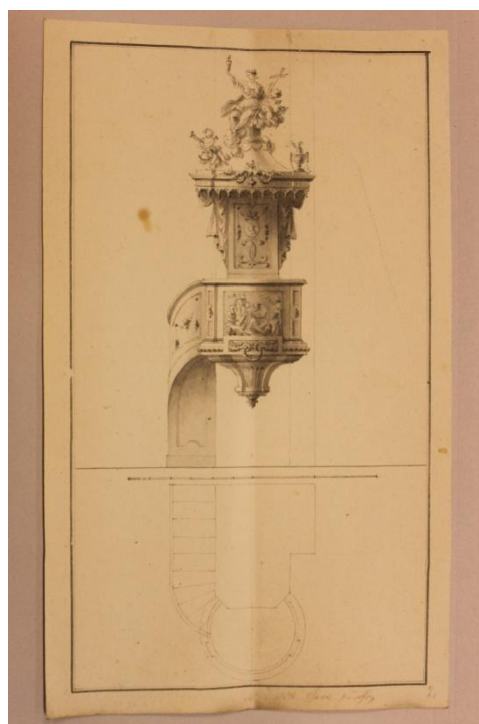
Obr. 119. Ondřej Schweigl, Návrh oltáře, nedatováno, kresba perem na papíře, lavírováno, 261 × 203 mm. Moravská galerie v Brně.



Obr. 120. Ondřej Schweigl, Návrh kazatelny, kolem 1775, kresba perem na papíře, lavírováno, zbytky žluté barvy, 515 × 364 mm. Moravská galerie v Brně.



Obr. 121. Ondřej Schweigl, Kazatelna, 1777, Brno, katedrála sv. Petra a Pavla.



Obr. 122. Ondřej Schweigl, Návrh kazatelny, 90. léta 18. století, kresba perem, tužkou na papíře, lavírováno, 310 × 185 mm, Státní okresní archiv Frýdek-Místek.



Obr. 123. Ondřej Schweigl, Návrh kazatelny, kolem 1775, kresba perem na papíře, lavírováno, 359 × 234 mm. Moravská galerie v Brně.



Obr. 124. Ondřej Schweigl, Návrh reliéfu pro památník barona Schröffla, kolem 1805, kresba perem na papíře, lavírováno, 163 × 135 mm. Moravská galerie v Brně.



Obr. 125. Ondřej Schweigl, Reliéfu pro památník barona Schröfla (kopie), kolem 1805, 94 × 80 cm, Státní hrad Pernštejn.



Obr. 126. Ondřej Schweigl, Návrh reliéfu pro památník barona Schröfla, kolem 1805, kresba perem na papíře, lavírováno, 161 × 135 mm. Moravská galerie v Brně.



Obr. 127. Ondřej Schweigl, Reliéfu pro památník barona Schröffla, kolem 1805, pískovec, 94 × 80 cm, zámek Milotice, expozice Barokní sochařství.



Obr. 128. Ondřej Schweigl, Návrh náhrobku Františka Schröffla, 1806–1807, kresba perem na papíře, lavírováno, 370 × 231 mm. Moravská galerie v Brně.



Obr. 129. Ignác František Platzer, Pohybové studie s postavami putti, nedatováno, kresba perem, tužkou na papíře, 107 × 193 mm, Národní galerie Praha.



Obr. 130. Ignác František Platzer, Návrh reliéfů Nesení Kříže, Korunování Krista, Ukládání do hrobu a Bičování, 1761, kresba perem, tuší na papíře, lavírováno, 212 × 319 mm, Národní galerie Praha.



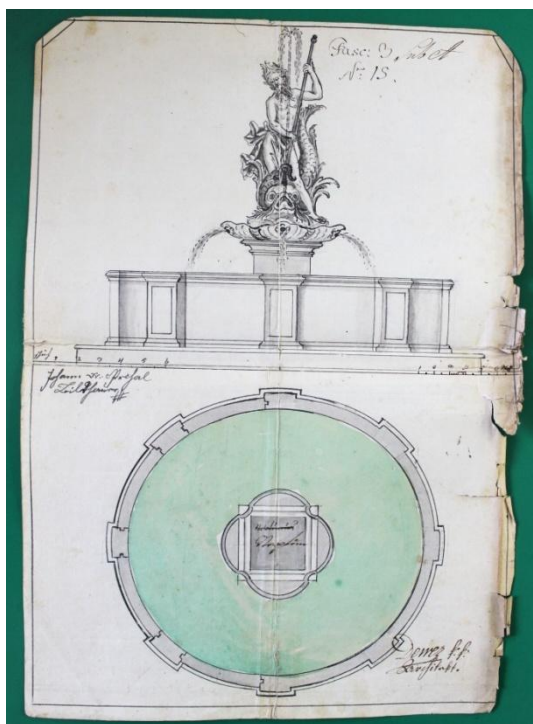
Obr. 131. Ignác František Platzer, Reliéfů Bičování Krista, 1761, premonstrátská kanonie Teplá.



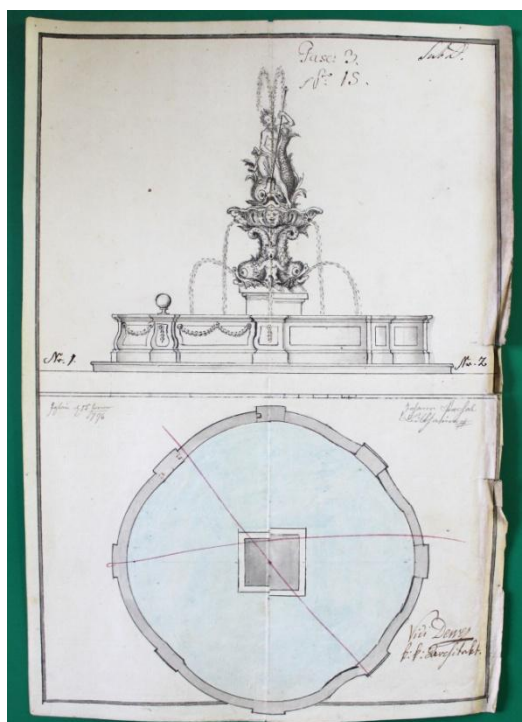
Obr. 132. Karel Antonín Devoty, Návrh na hlavní oltář kostela sv. Antonína Poustevníka na Novém Hradci, 1773, kresba perem na papíře, lavírováno, 635 × 363 mm, Národní archiv v Praze.



Obr. 133. Karel Antonín Devoty, Hlavní oltář, 70. léta, Hradec Králové – Nový Hradec, kostel sv. Antonína Poustevníka.



Obr. 134. Jan Václav Prchal, Alternativní návrh na Neptunovu kašnu pro jihlavské náměstí, 80. léta 18. století, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno 357 × 250 mm, Státní okresní archiv Jihlava.



Obr. 135. Jan Václav Prchal, Alternativní návrh na Neptunovu kašnu pro jihlavské náměstí, 80. léta 18. století, kresba perem na papíře, lavírováno, kolorováno 356 × 244 mm, Státní okresní archiv Jihlava.



Obr. 136. Jan Václav Prchal, Neptunova kašna, 90. léta 18. století, Jihlava, Masarykovo náměstí.

12. Anotace

Název práce:	Kresby barokních sochařů v českých zemích. Úvod do problematiky
Název práce v angličtině:	Baroque sculptors' drawings in the Czech lands. An Introduction to the Issues
Anotace práce:	Cíl této práce představuje fenomén sochařských kreseb, vyjádřený na ukázkách evropské produkce s důrazem kladeným na české země. Chronologicky řazený přehled ilustruje na vybraných příkladech využívání tohoto specifického výtvarného prostředku. Ze sbírek na území České republiky známe v současnosti velké množství kreseb oltářů, kazatelen, soch a fontán. Často se mění jejich forma provedení i výsledná kvalita. K některým z nich dovedeme přiřadit autora včetně realizace, se kterou úzce souvisí. V opačné situaci zůstávají některé kresby nadále anonymní a umožňují prostor pro budoucí bádání.
Anotace práce v angličtině:	The main interest of this work is phenomenon of sculptors' drawings represented on European production with accent on the Czech lands. Chronologic summary of several examples illustrates using this specific art medium. We know a large number of drawings of altars, pulpits, statues and fountains in the czech collections nowadays. Their form of rendition and also final quality are often changing. We are able to allot autorship to concrete realisation in some cases. On the other hand some drawings remain in anonymity. This fact allow an opportunity for subsequent research.
Klíčová slova:	sochařské kresby, kreslířské projevy, baroko, skici, návrhy, perokresba, dílenská tvorba, vídeňská Akademie, Platzer, Winterhalder, Schweigl, oltáře
Klíčová slova v angličtině:	sculptors' drawings, baroque, sketch, design, pen drawing, workshop production, Academy of Vienna, Platzer, Winterhalder, Schweigl, altars
Počet stran:	198
Počet znaků včetně mezer:	247 849
Jazyk práce:	čeština